قاضی ظہور الحق

رہنمائے موسیقی

تصنیف

قاضی ظہور الحق بی اے (علیگ)

پاکستان نیشنل کونسل آف دی آرٹس

طبع اوّل ——— جنوری ۱۹۷۵ء

تعداد ——— ایک ہزار

ناشر ——— پاکستان نیشنل کونسل آف دی آرٹس

۷۳ - ایف ۶/۲ اسلام آباد

مطبع ——— فیروز سنز، راولپنڈی

کتابت ——— ابنِ عزیز

قیمت ——— ۲۵ روپے

شعبۂ مطبوعات

پاکستان نیشنل کونسل آف دی آرٹس اسلام آباد

فہرست مشمولات

مضمون	صفحہ
اِنتساب	۱
تعارف	۲
عرضِ مصنّف	۲۶
اسلام اور موسیقی	۳۳
علاماتِ مستعملہ	۴۲
اصطلاحاتِ موسیقی	۴۴
راگوں کا برن	۴۷
مروجہ تالیں	۴۹
تین تال	۵۳
تواڑہ	۵۴
جھومرہ	۵۵
دیپ چندی	۵۶
آڑہ چوتالہ	۵۷
دھمار	۵۹
ایکتال	۶۰
چارتال	۶۲
جھپ تال	۶۳
ٹھیکہ کہردا	۶۴
تیورا	۶۵
روپک	۶۶
مغلئی	۶۷
دادرا	۶۸
سواریاں	۶۹
موسیقی کے حروف تہجی	۷۰
دوسرے مقبول ساز	۷۵
ستار	۷۶
دلرُبا	۷۷
بانسری	۷۸
وائلن	۷۹
سُروں کی مشق	۸۱
راگہائے مروجہ کی سرگمیں۔	۸۷
کلیان ٹھاٹھ	
راگنی ایمن	۸۹
راگنی بھوپالی	۹۱

مضمون	صفحہ
راگنی کیدارا	۹۳
راگنی چھایانٹ	۹۵
راگنی گونڈ سارنگ	۹۷
" ہمیر	۹۹
" کامود	۱۰۱
" شام	۱۰۳
" شدھ کلیان	۱۰۵
" آنند کلیان	۱۰۷
" جیت کلیان	۱۰۹
" چندر کانت	۱۱۱
راگ ہنڈول	۱۱۳
بلاول ٹھاٹھ	
راگنی الیہ بلاول	۱۱۵
راگنی بہاگ	۱۱۷
" شنکرا	۱۱۹
" دلیکار	۱۲۱
" درگا	۱۲۳
" پہاڑی	۱۲۵
" مانڈ	۱۲۷
" دیوگری	۱۲۹

مضمون	صفحہ
راگنی نٹ	۱۳۱
" ہنس دھنی	۱۳۳
" ہیم	۱۳۵
" سرپردا	۱۳۷
" لچھا ساکھ	۱۳۹
" گن کلی	۱۴۱
کھماج ٹھاٹھ	
راگنی تلنگ	۱۴۳
" تلنگ کامود	۱۴۵
" دیس	۱۴۷
" جیجیونتی	۱۴۹
" جھنجوٹی	۱۵۲
" گونڈ ملہار	۱۵۴
" راگیشوری	۱۵۶
" کھماوتی	۱۵۸
" سورٹھ	۱۶۰
" غارا	۱۶۲
راگ شدھ ملہار	۱۶۴
راگنی بڈہنس	۱۶۶
" نارائنی	۱۶۸

مضمون	صفحہ
بھیروں ٹھاٹھ	
راگ بھیروں	۱۷۰
راگنی رامکلی	۱۷۲
" جوگیا	۱۷۴
" گن کری	۱۷۶
" بھاس	۱۷۹
" گوری	۱۸۲
" للت پنچم	۱۸۴
" کالنگڑہ	۱۸۶
" میگھ رنجنی	۱۸۸
" پربھات	۱۹۰
" بنگال بھیروں	۱۹۲
" شُومت بھیروں	۱۹۴
" آنند بھیروں	۱۹۶
بھیرویں ٹھاٹھ	
راگنی بھیرویں	۱۹۸
راگ مالکونس	۲۰۰
راگنی بلاس خانی ٹوڈی	۲۰۲
" دھناسری	۲۰۵
آساوری ٹھاٹھ	

مضمون	صفحہ
راگنی آساوری	۲۰۷
" میرابائی کی ملہار	۲۱۰
" جونپوری	۲۱۲
" گندھاری	۲۱۴
" دیوگندھار	۲۱۶
" دیسی	۲۱۸
" درباری	۲۲۱
" اڈانا	۲۲۳
ٹوڈی ٹھاٹھ	
راگنی میاں کی ٹوڈی	۲۲۶
" مُلتانی	۲۲۸
" گوجری ٹوڈی	۲۳۰
پوربی ٹھاٹھ	
راگنی پُوربی	۲۳۲
" پوریا دھناسری	۲۳۴
" بسنت	۲۳۶
" پرج	۲۳۸
راگ شری	۲۴۱
راگنی گوری	۲۴۳
راگ دیپک	۲۴۵

مضمون	صفحہ	مضمون	صفحہ
راگنی ہنس نارائنی	۲۴۷	راگنی بہار	۲۷۶
ماروا ٹھاٹھ		، بندرابنی سارنگ	۲۷۸
راگنی سوہنی	۲۴۹	، میاں کی ملہار	۲۸۰
، ماروا	۲۵۱	، شدھ سارنگ	۲۸۳
، پوریا	۲۵۴	، شاہانہ کانہڑا	۲۸۵
، للت	۲۵۷	، مالگونجی	۲۸۷
، جیت	۲۵۹	، سورداسی ملہار	۲۸۹
، پوریا کلیان	۲۶۲	، سوہا	۲۹۱
کافی ٹھاٹھ		، سگھرائی	۲۹۳
راگنی بھیم پلاسی	۲۶۴	، بھیم	۲۹۶
، کافی	۲۶۶	، ہنس کنکنی	۲۹۸
، سندھورا	۲۶۹	، دھناسری	۳۰۰
، پٹ دیپ	۲۷۲	، نائکی کانہڑا	۳۰۲
، باگیشری	۲۷۴		


اِنتساب

مدفون کتنی صدیوں کے اب تک حیات ہیں
انسان مر بھی جائے تو مرتا نہیں ہے فن؛
فوقؔ لدھیانوی

اُن ہستیوں کے نام جن کی کاوشوں سے یہ فن آج تک زندہ ہے۔ اور اُن قدردانوں کے نام جن کی بدولت یہ حقیر تصنیف آج قارئین اور شائقین فن کے ہاتھوں تک پہنچی ہے۔

گر قبول اُفتد زہے عز و شرف

قاضی ظہورالحق



قاضی ظہور الحق

تعارف

"لیجئے صاحب! سادھو کا پان تو کھائیے۔!"

"جی نہیں شکریہ"

"ارے کھائیے بھی مہاراج! پان میں کیا ہے، پان تو پریم کا سندیس ہے۔ من کا چاؤ بڑھاتا ہے اور سُندر مُکھ کو رچاتا ہے۔" یہ گوالیار کے نامور گائک کرشنا راؤ شنکر پنڈت جی تھے۔ جو اپنی چاندی کی جھلملاتی پانوں کی ڈبیہ میں سے نکال کر خوشبودار قوام اور الائچی سے بھرپور تر و تازہ گلوری اپنے دونوں ہاتھوں پر رکھ کر پیش کر رہے تھے۔ یہ ذکر ہے ۴۲-۱۹۴۱ء کا۔ میں اُن ہی دنوں آل انڈیا ریڈیو کے لکھنؤ سٹیشن سے تبدیل ہو کر دہلی سٹیشن کے شعبۂ موسیقی کا انچارج بنا تھا۔ آل انڈیا ریڈیو دہلی اسٹیشن ابھی نئے براڈکاسٹنگ ہاؤس میں مُنتقل نہیں ہُوا تھا۔ بلکہ اپنے ابتدائی مسکن نمبر ۱۰ علی پور سول لائن میں واقع تھا۔ سٹوڈیو سب اِسی عمارت میں تھے۔ دفاتر اس کے پہلو میں ذرا ہٹ کر نمبر ۴ انڈہل روڈ میں تھے۔ پنڈت کرشنا راؤ جی جب بھی گوالیار سے دہلی ریڈیو اسٹیشن پر کلاسیکل موسیقی کا پروگرام نشر کرنے کے لئے تشریف لاتے تو اپنی پوری شان و شوکت اور جملہ تام جھام کے ساتھ آتے۔ پاندان، اُگالدان، پانوں کی ڈبیہ جس میں خاص مہوبے کے کرارے پان بھرے ہوتے اور اس کے ساتھ چھالیہ، لونگ، الائچی سے بھرا سلمہ ستارہ سے جھلمل کرتا کلابتو کے ڈوروں کا بٹوہ۔ اپنے خاص طنبورے بھی ساتھ لاتے۔ جنھیں ان کے شاگرد مخملی غلافوں میں لپیٹے اُن کے پیچھے پیچھے اُٹھائے پھرتے اور جب پنڈت جی اپنے مخصوص کلاکارانہ انداز سے سٹوڈیو میں بچھی سفید چاندنی پر تپسیا کرنے کے انداز میں آسن جما کر اپنا پروگرام نشر کرنے بیٹھتے تو اُن کے شاگرد اُن کے پیچھے

فاصلے سے مؤدب دو زانو ہو کر پورے گیان دھیان کے ساتھ تان پورے چھیڑتے رہتے۔ ایسے جیّد استاد کا پروگرام سننے سے تو تعلق رکھتا ہی تھا۔ اُن کے آداب سلیقہ، قرینہ دیکھنے کے لائق بھی تھا۔ بڑے وضعدار حلیم و متین، ملنسار بزرگ تھے اور اتنے بڑے گنی گائک ہوتے ہوئے بھی نہایت عاجز اور منکسر المزاج تھے۔

سٹوڈیو سے اپنا پروگرام ختم کرنے کے بعد دفاتر کی طرف آتے اور ہم سب کو بڑی محبت اور اصرار سے پان کھلاتے۔ پھر اپنے چیلوں شاگردوں سے سلام کرواتے۔ پل دو پل مزے کی باتیں کرتے پھر ہاتھ جوڑ کر پرنام کرتے ہوئے رخصت ہو جاتے۔ اُن کے شاگرد اتنا پاس ادب رکھتے کہ کبھی اُستاد کے سامنے کرسی پر نہیں بیٹھتے تھے۔ ہمیشہ گروجی کی پُشت پر مؤدب کھڑے ہی رہتے۔ تاوقتیکہ پنڈت جی خود ہی اُنھیں بیٹھنے کا حکم نہ دیں۔ آجکل کے حساب سے تو یہ ادا مضحکہ خیز اور فضول سی نظر آئے گی۔ لیکن یہ اُس زمانے کا ذکر ہے۔ جب اُستاد شاگرد کے رشتے کی بنیاد ادب لحاظ اور احترام ہی پر قائم ہوتی تھی۔

گرمیوں کی ایک سہانی صبح کرشنا راؤ شنکر پنڈت جی اپنا پہلی مجلس کا پروگرام ختم کرنے کے بعد میرے کمرے میں تشریف لائے اور آتے ہی اپنی دیرینہ وضع کے مطابق پان پیش کیا۔ اُس دن پنڈت جی کے ہمراہ ان کا جو شاگرد آیا، اُس نے مجھے خاصا متاثر کیا۔ درمیانے سے کچھ نکلتا ہوا قد۔ کسرتی جسم۔ بھرے بھرے اعضاء۔ گورا چٹا رنگ۔ چہرے پر چڑھتی جوانی کا رنگ رُوپ۔ گلنار رخسار۔ سنہری بال۔ بڑی بڑی روشن آنکھیں شوخ اور بے قرار نظریں۔ لبوں پر ہلکی سی دلآویز مسکراہٹ۔ جدید طرز و قطع کا بڑھیا سوٹ زیب تن۔ اور جب پنڈت جی نے سلام کرنے کو کہا تو مروجہ آداب عرض کی بجائے اُس نے بڑے شُستہ لہجے میں کہا۔ "السلام علیکم" مجھے ہلکی سی حیرت ہوئی اور جب پنڈت جی نے اس کا تعارف کراتے ہوئے فرمایا۔ "یہ ہے میرا شِشّ قاضی ظہور الحق بی۔ اے (علیگ) مجھے اس سے اپنے بچوں جیسا پریم ہے۔" تو میری حیرت میں اور بھی اضافہ ہوا۔ میں نے قاضی صاحب کو کرسی پیش کی۔ لیکن وہ اپنے گروجی

کے سچے چیلے تھے۔ بھلا اُن کے سامنے کیسے بیٹھتے۔

مُسلمان کلاسیکل موسیقی دانوں کی وہ بھی میراثی (یعنی خاندانی) نہیں بلکہ عطائی کی اُن دنوں بھی خاصی کمی تھی (پاکستان میں تو اب نایاب ہی ہیں) ریڈیو والے اچھے کلاکاروں کی تلاش میں ہی رہتے تھے۔ (اب نہیں رہتے) قاضی صاحب سے ریڈیو پروگراموں میں شرکت کے بارے میں دریافت کیا گیا۔ اور جب انھوں نے رغبت ظاہر کی۔ اور پنڈت جی نے فرمایا۔ "آپ کا سیوک ہی ہے" تو فوراً ان کی اوڈیشن کا انتظام کیا گیا۔ گزرے زمانے کی بہت سی فرسودہ باتوں میں سے ایک یہ بھی تھی کہ کسی اچھے فنکار کا مِل جانا ریڈیو سٹیشن پر اچھی خاصی تقریب کا سا درجہ رکھتی تھی۔ ڈائریکٹر سے لے کر پروڈیوسر تک اس "دریافت" میں خاصی دلچسپی لیتے تھے۔ اوڈیشن کا بڑا اہتمام کیا جاتا تھا۔ افسروں میں جو حضرات موسیقی دان ہوتے تھے اُن کا ایک باقاعدہ بورڈ بیٹھتا تھا۔ ریڈیو سے مستقل طور پر مُنسلک فنکار بھی موجود ہوتے تھے۔ یہ سب انہماک کے ساتھ نئے آرٹسٹ کی اوڈیشن سُنتے تھے۔ اور جب کوئی آرٹسٹ منتخب (پاس) ہو جاتا تھا تو افسران اس کا انٹرویو بھی لیتے تھے اور سابقہ تجربے وغیرہ کی بنا پر نئے آرٹسٹ کی درجہ بندی اور فیس کا تعین کیا جاتا تھا۔

ان دِنوں آل انڈیا ریڈیو دہلی سٹیشن میں مُتعدد نامی گرامی موسیقی دان موجود تھے۔ مثلاً یہ حضرات سجاد سرور نیازی۔ فیروز نظامی۔ خورشید انور۔ ظفر حسین صاحبان اور مستقل معاونین میں رفیق غزنوی۔ شاہد احمد دہلوی (ایڈیٹر ساقی) وغیرہ ——— اب تو سارے ریڈیو پاکستان میں ایک بھی اس پائے کا موسیقی دان نہیں۔ بلکہ پروڈیوسروں سے لیکر بڑے بڑے ڈائریکٹروں تک شاید ہی کوئی ایسا ہو جو موسیقی میں دستگاہ تو کُجا اس کی صحیح سُدھ بُدھ بھی رکھتا ہو۔ الّا ماشاء اللہ! خیر تو انہی حضرات میں سے جو جو اُس وقت موجود تھے اُن کی میٹنگ کا بھی بندوبست کیا گیا۔ اور قاضی ظہور الحق صاحب کی اوڈیشن ہوئی۔

قاضی ظہور الحق صاحب نے اپنے اُستاد کے چرن چھُو کر اور ان کی آشیرباد لے کر

ایمن کلیان کا خیال، بلمپت لے میں شروع کیا۔" سب ہی تو سُرن سمپورن ایمن۔" سُننے والوں میں سب ہی تو گُنی تھے۔ تار باجا راگ بُوجھا۔ سب ہی نے بھانپ لیا کہ یہ نیا آرٹسٹ سُر کا کتنا سچا۔ تال کا کتنا پکا اور بول کا کتنا میٹھا ہے۔ بڑھا ہُوا ریاض۔ منجھی ہُوئی آواز۔ واقفیت آگاہی پُوری۔ گیان دھیان پُختہ۔ راگ کی استھائی انترہ آروہی اور وہی نہایت جچی تُلی پیش کی۔ بول تانوں کے بعد سم سے سم تک۔ گٹکری کی تانیں۔ وادی سموادی کا تیکھا اُچارن۔ پھر آڑ کے ڈیوڑھے پلٹے پھر بڑھت میں انوکھی ترکیب بندی کے ساتھ رسیلی کٹیلی تانیں۔ پھر بڑھتے بڑھتے تین تال۔ تیز درُت لے میں بول شروع کئے۔ مورے اللہ بنادے سب ہی کام، تو اس خوبصورتی اور گل کاری سے ایمن کلیان کا رچاؤ سبھاؤ دکھایا۔ کہ راگنی کا پُورا رُوپ سروپ نکھر کر سامنے آگیا اور سماں بندھ گیا۔

ایمن کلیان کے بعد قاضی صاحب سے فرمائش کر کے اور کئی راگ راگنیاں سُنی گئیں۔ پھر ایک دو دادرے۔ ٹھمریاں۔ غزلیں اور گیت بھی سُنے گئے۔ یوں تو ہر طرز کی گائیکی میں نیک ٹُک سے درست ثابت ہُوئے لیکن ان کی خاص لگن اور رجحان کلاسیکل یعنی پکے گانے ہی کی طرف تھا۔ چنانچہ بورڈ نے باتفاقِ رائے اُنھیں کلاسیکل موسیقی کے لئے فی الفور منتخب کر لیا انٹرویو کے دوران سابقہ تجربے وغیرہ کے سلسلے میں ان کے مُتعلق بہت سی دلچسپ باتیں معلوم ہُوئیں۔

——— قاضی ظہُورالحق صاحب ریواڑی ضلع گوڑگانوں انبالہ ڈویژن کے قدیمی باشندے اور وہاں کے مُعزّز نامور قاضیوں کے خاندان سے تعلق رکھتے ہیں۔ ان کے والد ماجد قاضی کبیرالحق صاحب انسپکٹر پولیس، کنگز پولیس میڈل یافتہ نامی گرامی پولیس افسر تھے۔

——— خوش الحانی عطیۂ قدرت ہے۔ جس کا اظہار اوائل عُمری سے ہونے لگا۔ بچپن ہی سے محفلوں۔ میلادوں میں نعتیں پڑھا کرتے تھے۔ سکُول کے زمانے میں روزانہ سکُول کے تمام طلباء سے دُعا کہلوانے کا فرض بھی اِنہی کے سپرد ہُوا۔ سکُول کے ڈراموں میں بھی

بڑھ چڑھ کر حصہ لیتے تھے۔ اور خاص خاص موقعوں پر سٹیج پر گانے بھی پیش کر دیا کرتے تھے۔

—— ۱۹۲۶ء میں پنجاب یونیورسٹی سے میٹرک پاس کیا۔ بعد ازاں مُسلم یونیورسٹی علی گڈھ میں داخل ہو گئے۔

—— مُسلم یونیورسٹی علیگڈھ کی علمی اور ثقافتی فضا میں قاضی صاحب کے ذاتی جوہروں کو خُوب جلا ملی۔ تعلیمی سرگرمیوں میں نمایاں حصّہ لینے لگے۔ موسیقی کے ذوق کو بھی پروان چڑھانے کے مواقع ملتے رہے۔ یونیورسٹی کے طلبأ کی طرف سے پیش کئے جانے والے ڈرامے" اسرارنیل" میں امتیازی پارٹ ادا کیا۔ طلبأ کا ایک کورس جو علامہ اقبالؒ کی مشہور نظم" ناقہ سیارمن۔ آہوئے تاتارمن۔ تیز ترک گامزن۔ منزل ما دُور نیست" پر مبنی تھا تیار کرایا اور خود اس کی سربراہی کی۔ اس کورس کی دھوم دُور دُور تک پہنچی۔ طلباء کے اس گرُوپ کو دہلی اور دیگر مقامات کے تعلیمی اداروں نے یہی کورس سُننے کے لئے دعوتیں دیں اور قاضی صاحب کو بیش بہا انعامات سے نوازا گیا۔

—— ۱۹۳۰ء میں مُسلم یونیورسٹی علیگڈھ سے بی اے کی امتیازی ڈگری حاصل کرنے کے بعد قاضی صاحب نے اِلہٰ آباد یونیورسٹی میں داخلہ لے لیا۔ اُن دنوں اِلہٰ آباد یونیورسٹی میں موسیقی کا خوب چرچا تھا۔ بڑے بڑے موسیقاروں کا ہر وقت جمگھٹا رہتا تھا۔ شہر میں موسیقی کی انگنت درسگاہیں جاری تھیں اور آئے دن گانے بجانے کی محفلیں ہوتی رہتی تھیں۔ قاضی صاحب کی موسیقی سے دیرینہ لگن بالآخر اُن کے تعلیمی شوق پر غالب آگئی۔ اور پڑھنا لکھنا چھوڑ چھاڑ اِلہٰ آباد کے مشہور استاد پنڈت رگھوناتھ راؤ جی کے شاگرد ہو گئے۔ پنڈت رگھوناتھ راؤ جی مشہور زمانہ عالم موسیقی پنڈت کرشنا راؤ جی گوالیاری کے چچا زاد بھائی تھے۔ غرضیکہ پنڈت رگھوناتھ راؤ جی سے باقاعدہ کلاسیکل موسیقی کی تعلیم حاصل کرنی شروع کر دی۔ خوش گلو تو تھے ہی۔ اپنی خُداداد ذہانت اور دن رات کی محنت سے چند ہی مہینوں میں اتنا کچھ سیکھ لیا کہ بڑی بڑی محفلوں میں شریک ہو کر داد و تحسین حاصل کرنے لگے۔

——— جب الٰہ آباد یونیورسٹی میں میوزک کانفرنس منعقد ہوئی جس میں ہندوستان کے مشہور فنکار مثلاً آفتابِ موسیقی استاد فیاض خاںصاحب۔ پنڈت سری کرشن رتنجنکر پرنسپل میرس میوزک کالج لکھنؤ۔ پٹیالے والے اُستاد عاشق علی خان۔ دلی والے اُستاد بُندو خان (سارنگی نواز) بمبئی والے پنڈت نارائن راؤ ویاس کلکتے والے اُستاد عنایت خان صاحب (ستار نواز) لکھنؤ والے استاد یُوسف علی خان (ستار نواز) پنڈت سکھارام لکھنؤ کے مشہور پکھاوجی۔ اُستاد احمد جان تھرکوا (طبلہ نواز) گوالیار والے اُستاد حافظ علی خان صاحب (سرود نواز) پنڈت دشنو نرائن بھاتکھنڈے۔ پنڈت کرشنا راؤ شنکر پنڈت جی اور مشہور ماہرینِ رقص اچھن مہاراج اور اُنکے بھائی شمبھو مہاراج جو موجدانِ رقص کالکا دین۔ بندا دین لکھنؤ والوں کی اولاد تھے۔ وغیرہ وغیرہ شریک تھے تو یونیورسٹی کے طلبأ میں سے قاضی صاحب کو تُلسی داس جی کا یہ بھجن "تب میں جانکی ماتھ کہاؤں" گانے پر فرسٹ پرائز دیا گیا اور ان مشاہیر اُستادوں نے قاضی صاحب کے فن کو سراہا۔

اسی میوزک کانفرنس میں پنڈت کرشنا راؤ جی کی جوہر شناس نظروں نے قاضی صاحب کے رُجحان اور کلاسیکل گائکی کے مخصوص انداز سے بھانپ لیا کہ یہ ہونہار نوجوان آگے بڑھنے کی زبردست صلاحیتیں رکھتا ہے۔ چنانچہ انھوں نے اپنے بھائی پنڈت رگھوناتھ راؤ جی سے مانگ کر قاضی صاحب کو اپنا چیلا بنا لیا۔ اور انھیں اپنے ساتھ گوالیار لے گئے۔ قاضی صاحب نے بتایا کہ گوالیار میں انھوں نے میاں تانسین جی کے مزار پر بھی حاضری دی جو غوث گوالیاری صاحبؒ کی خانقاہ میں ہے اور یہ بھی بتایا کہ اب وہ مشہور املی کا پیڑ تو موجود نہ تھا۔ مگر انھوں نے مزار کی خاک چاٹی۔

——— گوالیار کی شنکر گندھرو ودیالہ کے محنتی طالب علم اور پنڈت کرشنا راؤ جی کے محبوب شاگرد کی حیثیت سے قاضی صاحب نے علم و فن کی آخری منازل طے کیں اور ملک کی مقتدر کانفرنسوں میں اپنے گرو جی کے ساتھ شریک ہونے لگے اور اکثر و بیشتر

اوّل انعامات اور امتیازی اعزازت حاصل کر کے نامی گرامی اُستاد کا خوب نام روشن کیا۔ قیصر باغ لکھنؤ میں میرس میوزک کالج کی طرف سے منعقد کی گئی کانفرنس میں لکھنؤ کے انداز میں ٹھُمری گا کر فرسٹ پرائز حاصل کیا۔ کلکتہ یونیورسٹی کی میوزک کانفرنس میں ڈاکٹر رابندر ناتھ ٹیگور کا لکھا ہُوا بنگالی گیت گا کر اوّل انعام حاصل کیا۔ ہندو کالج دہلی میں طلبا کے موسیقی کے مقابلے میں تلک کامود کا تین تال کا خیال "آلی موری نیر بھرن کیسے جاؤں" گا کر دُوسرا انعام حاصل کیا۔ (پہلا انعام اسی کالج کی ایک ہندو طالبہ کو رعایتاً دیا گیا) نارتھ ویسٹرن ریلوے کے زیرِ اہتمام منعقدہ میوزک کانفرنس میں بھی انعام حاصل کیا۔

——— اب قاضی صاحب کا نام ایک تعلیم یافتہ عطائی موسیقار کی حیثیت سے کافی شہرت پا چکا تھا۔ اِس زمانے میں میوزیکل فلمیں بننے لگیں اور عوام اِن کے بے حد گرویدہ ہو گئے۔ چند فلم ساز کمپنیوں نے قاضی ظہورُ الحق کی خدمات حاصل کر لیں۔ پہلے ۱۹۳۵ء میں لاہور میں نیو تھیئٹر کی برانچ نیو انڈیا فلم کمپنی کے میوزک ڈائریکٹر بنے۔ اس کمپنی میں مشہور آرٹسٹ کے۔ ایل۔ سہگل۔ پہاڑی سانیال۔ نواب۔ ملینا۔ جگدیش۔ پرتھوی راج ماسٹر لبھو وغیرہ تھے۔ فلم "جوشِ انتقام" میں کام کیا۔ جس کا ہیرو لاہور کا ہیرا لعل تھا۔ یہ کمپنی ختم کر دی گئی۔ اس کے بعد شری جگت سینی ٹون کی فلم "نیم شاہ ڈاکو" کی موسیقی ترتیب دی۔ پھر لاہور کی نیو اورینٹ فلمز لمیٹڈ کے میوزک ڈائریکٹر مقرر ہُوئے۔ اور اس کمپنی کی فلم "پریم یاترا" میں موسیقی دی۔ اس فلم کی کہانی حکیم احمد شجاع مرحوم کی تھی۔ امرضیاء نے ہیروئن کا اور ریاست واسطی نے ہیرو کا رول ادا کیا تھا۔ اِس فلم میں قاضی صاحب نے ہندوستان کی مشہور پلے بیک سنگر شمشاد بیگم کے ساتھ مِل کر کئی دوگانے بھی گائے تھے۔ اس فلم کی موسیقی کو مشہور میوزک ڈائریکٹر ماسٹر غلام حیدر مرحوم اور استاد جھنڈے خان صاحب نے بھی سراہا تھا۔ جو قاضی صاحب کے قریبی دوست بن چکے تھے۔

——— اس کے بعد والدین کے اصرار پر قاضی صاحب واپس دہلی پہنچ گئے۔

اور ہز ماسٹر وائس اور میکسی ٹون ریکارڈنگ کمپنی میں متعدد کلاسیکل اور لائٹ گانے ریکارڈ کرائے۔

۔۔۔۔۔۔۔۔۔ ۱۹۴۰ء میں جب دوسری جنگِ عظیم زوروں پر تھی۔ ہندوستان میں جگہ جگہ نیشنل وار فرنٹ کے ادارے کھل چکے تھے۔ جن میں میوزک کانفرنسیں میلے۔ نمائشیں۔ وار فنڈ کے لئے منعقد کی جاتی تھیں اور ڈرامے وغیرہ بھی اسٹیج ہوتے تھے۔ قاضی صاحب اُس زمانے میں دہلی میوزک سوسائٹی کے صدر تھے اور اردو کے مشہور شاعر دہلی کے سٹی مجسٹریٹ کنور مہندر سنگھ بیدی اس کے سرپرست تھے۔ اور نیشنل وار فرنٹ کے کرتا دھرتا تھے۔ انھوں نے قاضی صاحب کو نیشنل وار فرنٹ کا میوزک ڈائریکٹر مقرر کر لیا۔ جہاں قاضی صاحب نے انگنت میوزک کانفرنسیں اور موسیقی کے مقابلوں کا اہتمام کیا اور ۱۹۴۱ء کے اختتام تک متعدد سٹیج ڈراموں کی موسیقی ترتیب دی۔ ۱۹۴۲ء کے اوائل میں گورنمنٹ آف انڈیا کے ڈیفینس ڈیپارٹمنٹ میں بعہدہ سپرنٹنڈنٹ ملازم ہو گئے۔ لیکن ملازمت کی مصروفیات کے باوجود موسیقی کا شوق جاری رہا۔ جب بھی موقع ملتا اپنے اُستاد کرشنا راؤ. جی کے درشنوں کے لئے گوالیار جاتے رہے اور جب بھی پنڈت جی آل انڈیا ریڈیو دہلی سے اپنے پروگرام نشر کرنے تشریف لاتے تو قاضی صاحب برابر ان کی خدمت میں حاضر رہتے۔ اسی زمانے میں قاضی صاحب آل انڈیا ریڈیو کے مستقل آرٹسٹ بھی رہے۔

ڈیفنس ڈیپارٹمنٹ میں ملازمت کی وجہ سے قاضی ظہور الحق صاحب دہلی میں مستقل طور پر سکونت پذیر ہو گئے۔ اور دہلی سے پکے گانوں کے پروگرام بھی نشر کرتے۔ اسی زمانے میں مسٹر لائنل فیلڈن کنٹرولر آل انڈیا ریڈیو نے قاضی صاحب کو دہلی ریڈیو سٹیشن کا میوزک ڈائریکٹر بننے کی پیشکش کی۔ قاضی صاحب نے یہ پیشکش منظور کر لی۔ اور اس حیثیت سے متعدد آرکسٹرا ترتیب دیئے اور حسبِ ضرورت ڈراموں اور فیچروں کی موسیقی بھی ترتیب دیتے رہے اور اپنے گن دان

گرو جی کی وضعداری کی رسم کو برقرار رکھتے ہوئے ہمیں اکثر پان بھی کھلاتے رہتے۔

اُس زمانے میں دلّی میں موسیقی کا خاصا چرچا تھا۔ یوں تو دلّی مغلوں کے زمانے سے جملہ علوم و فنون لطیفہ کا مرکز رہی ہے۔ شاہی وقتوں کے جیّد موسیقی دانوں کے خاندان اب تک برقرار تھے۔ اُستاد تان رس خان کے نام پر چتلی قبر سے آگے سوئی والوں کے قریب ایک پورا محلہ آباد تھا۔ شمسِ موسیقی اُستاد ممّن خان کا گھرانہ جو انہی کی اولاد میں سے تھے۔ اب تک بھرا پُرا ہے۔ اُستاد بُندو خان مرحوم مشہور سارنگی نواز ان ہی کے شاگرد تھے۔ اُستاد چاند خان جہان خان، عثمان خان، رمضان خان، ولایت خان، اشتن خان اُسی نامور گھرانے کے مشہور فنکار تھے۔ اِن کے علاوہ اور بھی کئی ہندو مسلم گھرانے قدیم سے چلے آرہے تھے۔ جن کے سینکڑوں شاگرد تھے۔ نامی گانیوالی طوائفوں میں دوتی جان چوتی جان کے خاندان کی نوشابہ بائی بھی تھیں جن کی نجی محفلیں اُستادانِ فن کی آماجگاہ بنی رہتی تھیں۔ شرفاء کے اعلیٰ خاندانوں کے بزرگ بھی ان محفلوں میں شریک ہوتے تھے۔ غرض دہلی میں گانے بجانے کا خوب چرچا تھا۔ شہر میں ریڈیو سٹیشن قائم ہوجانے سے یہ دلچسپیاں اور بھی بڑھ گئی تھیں۔ جب بھی باہر کا کوئی نامی موسیقار دہلی ریڈیو سٹیشن پر پروگرام نشر کرنے آتا، شہر کے رؤسا اور شوقین حضرات اُسے اپنے ہاں بھی بُلاتے اور محفلیں برپا کرتے۔ دہلی کے مسلمان شرفاء کے گھرانوں میں بھی نوجوانوں میں موسیقی کا شوق بڑھ رہا تھا۔ جگہ جگہ مسلمان استادوں اور ہارمونیم ماسٹروں کے سکول قائم ہوگئے تھے آئے دِن گھر گھر گانے بجانے کی محفلیں گرم ہوتیں اور رات بھر تان پورے گونجتے اور باجے طبلے کھڑکتے رہتے۔

دِلّی کے اعلیٰ طبقے کے مسلمانوں کے وجیہ اور باثروت شرفاء میں جن عطائی موسیقی دانوں نے میراثی (یعنی خاندانی) اُستادانِ فن سے اپنے اکتسابی کمالاتِ فنِ موسیقی کا لوہا منوایا۔ ان میں شاہد احمد صاحب مرحوم (ایڈیٹر رسالہ ساقی) نبیرۂ مولوی نذیر احمد مرحوم کا نام نامی سرِفہرست ہے۔ قاضی ظہور الحق صاحب بھی بھائی شاہد کے گرویدہ ہوگئے۔ ان کے ساتھ ہر محفل میں شریک

ہوتے۔ اگر کسی دن کہیں کوئی بڑی محفل نہ ہوتی تو بھی بھائی شاہد کے دوسرے مکان واقع حویلی اعظم خان میں روزانہ کی احباب کی نشست ہی موسیقی کی محفل بن جاتی۔ جس میں قاضی ظہور الحق صاحب ہمیشہ کے حاضر باش تھے۔

اب دہلی ریڈیو سٹیشن اپنے نئے رفیع الشان براڈ کاسٹنگ ہاؤس، پارلیمنٹ سٹریٹ نئی دہلی میں منتقل ہو چکا تھا۔ جس کے وسیع و عریض سٹوڈیو نمبر ۱۴ میں ماہانہ نشری محفلیں منعقد ہوا کرتیں۔ جس میں آل انڈیا ریڈیو کے لکھنؤ۔ لاہور اور بمبئی کے نامور فنکاروں کے علاوہ دہلی کے چاند خان، پنڈت کشن پرشاد، بھائی شاہد احمد اور قاضی ظہور الحق ہمیشہ شرکت کرتے رہے۔ یہ دل کش محفلیں نغمۂ و سرود کی گرم گرم مجلسیں، راگ رنگ کی گہما گہمی ۱۹۴۷ء کے اوائل تک جاری رہی۔ اس کے بعد زمانے نے ایک نئی کروٹ بدلی۔ پرانی مجلسیں، محفلیں اور احساس بھری صحبتیں اچانک درہم برہم ہو گئیں۔ نقشہ ہی پلٹ گیا۔ علوم و فنون علیحدہ علیحدہ فرقوں میں بٹ گئے۔ نئی بساطیں بچھ گئیں۔ جن پر فنکاروں اور موسیقاروں کو بھی ہندو مسلم کی حیثیت سے پہچانا جانے لگا۔ قاضی ظہور الحق بھی مسلم شمار کئے گئے۔ اور چونکہ فکری اعتبار سے مسلم لیگی بھی تھے۔ اس لئے ارباب حل و عقد کو ان کی طرف سے کچھ شبہ سا ہونے لگا۔ اور ان کی جو ترقی ہونے والی تھی وہ بھی روک دی گئی۔ انھوں نے بھی احتجاجاً پروگراموں سے کنارہ کشی اختیار کر لی۔ ایک دن جولائی ۱۹۴۷ء کی رم جھم کرتی برسات میں قاضی ظہور الحق صاحب بھیگتے بھگاتے، اغیار کی نظروں سے بچتے بچاتے براڈ کاسٹنگ ہاؤس مجھ سے ملنے تشریف لائے۔ قوام، کیوڑے میں بسا، ورق لگا دلی کا دیسی پان کھلایا۔ اور پھر ملک گیر ہنگاموں میں بچھڑ کر نہ جانے کہاں گم ہو گئے۔

تقسیم ہند کے اعلان کے ساتھ ہی دہلی اور اس کے نواحی علاقوں میں بلکہ پورے مشرقی پنجاب میں لوٹ مار، قتل و غارت گری کا بازار گرم ہو گیا۔ چاروں طرف آگ اور خون کے دریا بہنے لگے۔

اور بیکس نہتے مظلوم انسانوں پر ان ہی کے پڑوسیوں اور بھائیوں نے لرزہ خیز و شرمناک مظالم کے ایسے ایسے پہاڑ توڑے کہ جن پر انسانیت شرم سے اپنا منہ ڈھانپ کر رو دی۔ شرافت اور بھل منساہت نے اپنی چھاتی پیٹ پیٹ ڈالی۔ مگر کون پرواہ کرتا۔ انسانوں نے حیوانوں کا جامہ اوڑھ لیا تھا۔ تہذیب اور شائستگی کا دامن تار تار کر کے رکھ دیا تھا۔

سرکاری ملازموں سے ان کی آپشن دریافت کی گئی کہ حکومتِ ہندوستان یا حکومتِ پاکستان کس کی ملازمت کریں گے۔ میں بھی مسلمان تھا اور جذباتی لحاظ سے شدید قسم کا پاکستانی۔ فی الفور پاکستان کی آپشن دے دی۔ اور پشاور ریڈیو سٹیشن کے لئے نامزد کر دیا گیا۔ پھر کس طرح اپنے آبائی وطن، عزیز و اقارب کو چھوڑ چھاڑ، جلتے مکانوں اور ڈھتے ایوانوں سے نکل کر۔ لاشوں سے پٹی سڑکوں کو پار کرتا سنساتی ہوئی گولیوں سے بچتا بچاتا۔ کتنی ریلوں میں چھپتا چھپاتا۔ اپنی ڈیوٹی پر پشاور پہنچا؟ یہ ایک علیحدہ داستان ہے۔

چار برس تک ریڈیو پاکستان پشاور کی نشریات کو مسلمانوں کی نئی اور آزاد مملکت کے نئے تقاضوں کے مطابق نئے آہنگ میں ڈھالنے کی کوشش کرتا رہا۔ پھر ریڈیو پاکستان کراچی، پھر بیرونی نشریات کے شعبے میں۔ بعدازاں بی بی سی لندن اور پھر ریڈیو پاکستان کے صدر دفتر کراچی۔ غرض زمانے بھر کے چکر کاٹتا۔ دیس دیس کی خاک چھانتا، نت نئی ہوائیں پھانکتا ۱۹۵۵ء میں پہلی بار ریڈیو پاکستان کا ریجنل ڈائریکٹر ہو کر راولپنڈی میں وارد ہوا۔

چارج وغیرہ لینے کے بعد افسران اور عملے کے ارکان سے ملاقات کی۔ پھر راولپنڈی ریڈیو اسٹیشن کے آرٹسٹوں کی فہرستیں دیکھیں تو راولپنڈی کے چند پکے گانوں والوں میں یہ نام دیکھ کر دنگ رہ گیا —— "قاضی ظہور الحق" ——

اسی شام ملنے گیا۔ سالہا سال بعد قاضی صاحب کو دیکھا تو حیرت سے زیادہ رنج ہوا۔ اگلی بہاریں، زنگارنگ صحبتیں، گرما گرم محفلیں سب آنکھوں کے سامنے پھر گئیں۔ اور چشمِ عبرت سے بے اختیار ایک قطرۂ خونِ ناب ٹپک پڑا۔ کیا یہ وہی قاضی ظہور ہیں؟ چڑھتی جوانی کی چلچلاتی دھوپ

ڈھلتی چھاؤں میں تبدیل ہو چکی تھی۔ کسرتی سڈول جسم، دُبلا اور کمزور ہو چکا تھا۔ سنہری بال آدھے سے زیادہ سفید، چہرے کا رنگ و روپ مفقود، بھرے بھرے گلنار رخسار، زرد گوں اور پچکے ہُوئے۔ بڑی بڑی روشن آنکھیں دھندلی سی ادھ کھُلی، خشک لبوں پر تبسم اب بھی تھا لیکن تلخ اور پژمردہ۔ نظروں کی تیزی طرّاری سُست و ماند ہو کر ایک عجیب یاس و حیرت میں تبدیل ہو چکی تھی اور جدید وضع قطع کے بڑھیا سُوٹ کی بجائے بد رنگ سی قمیض اور میلی سی پتلون جس پر جگہ جگہ چکنائی کے دھبّے۔ معلوم ہُوا کہ زنکاری بازار میں گھی کا کاروبار کرتے ہیں۔

"ارے!"

"جی ہاں! روٹی تو کسی طور کما کھائے مھندر۔!"

"اور موسیقی؟"

"جی اُس کا شوق اپنی جگہ برقرار ہے۔ لیکن یہاں آنے کے بعد کھلا کہ فائدہ عرض ہُنر میں خاک نہیں۔ ریڈیو پاکستان والوں نے قدر ہی نہ جانی۔ نئے نئے لوگ ہیں جنھیں موسیقی سے دُور کا بھی واسطہ نہیں۔ اُنھوں نے کبھی اُستاد عبدالکریم خان، اُستاد فیاض خان، نرائن راؤ ویاس اور کرشنا راؤ جی کا نام بھی نہیں سُنا۔ بچارے قاضی ظہور الحق کو کیا جانیں پہچانیں۔"

"آپ خود ہی اپنا تعارف کرا دیتے۔ اوڈیشن سُنا دیتے۔"

"اپنا تعارف کس سے کراتا اور اوڈیشن کون سُنتا اور کیا سمجھتا۔ میں نے آل انڈیا ریڈیو دہلی کے اپنے کنٹریکٹ دکھائے۔ لیکن فنڈ کی کمی کی وجہ سے میری فیس آدھی سے بھی کم مقرر کی گئی۔ اور مہینے میں ایک یا بمشکل دو پروگرام مل جاتے ہیں۔ خیر اس کی تو مجھے پرواہ نہیں۔ کیونکہ ریڈیو پروگرام میرے لئے نہ پہلے ذریعہ معاش تھے نہ اب۔ حفظ مراتب بھی تو کوئی شے ہے آخر۔ میری عزّت نفس نے افسروں کی خوشامد اور دریوزہ گری گوارا نہ کی۔ اس لئے اتنے پر ہی صبر و شکر کرتا ہوں۔ رہا شوق، تو اس کے لئے کچھ اور راہیں تلاش کرلی ہیں۔"

"یعنی۔؟؟"

"ایک میوزک سکول کھول لیا ہے۔ شوقین لوگوں کو موسیقی کی تعلیم دیتا ہوں۔ گانا بھی سکھاتا ہوں اور مختلف ساز بجانے بھی۔ اُس کا سالانہ جلسہ اگلے ماہ ہونیوالا ہے۔ تشریف لاکر ذرا دیکھیے تو اس سنگلاخ سرزمین اور ایسے ناسازگار حالات میں بھی ریڈ مینٹ کلاسیکل میوزک اکاڈمی میں کیسے کیسے نئے کنول کھل اُٹھے ہیں اور کتنے دیئے روشن ہو چکے ہیں۔ ضرور آئیے گا۔"

قاضی ظہور الحق کی فیس تو دُوسرے ہی دن آل انڈیا ریڈیو دہلی کے برابر کر دی گئی۔ اور پروگرام بھی انکے مرتبے اور تجربے کے مطابق کر دیئے گئے۔ قاضی صاحب بضد تھے کہ میں ان کا میوزک سکول ضرور جا کر دیکھوں۔ میں نے وعدہ بھی کر لیا۔ قاضی ظہور الحق صاحب میری خاطر سے اس کا سالانہ جلسہ ماہ بماہ ملتوی بھی کرتے رہے۔ لیکن میں اپنی روز افزوں مصروفیات کی وجہ سے اپنا وعدہ ایفا نہ کر سکا اور پھر اچانک میرا تبادلہ ڈھاکہ ہو گیا۔

قریب دو برس تک ریڈیو پاکستان ڈھاکہ کا ڈائریکٹر رہنے کے بعد ۱۹۵۷ء میں میرا تبادلہ حسنِ اتفاق سے پھر راولپنڈی ہی ہو گیا۔ میرے یہاں پہنچتے ہی قاضی صاحب نے اپنے اسکول کا جلسہ تقسیم اسناد برپا کر دیا۔ اور مجھے کھینچ کر اپنے ہمراہ لے گئے۔ طلبا کا ذوق و شوق، آدابِ نشست و برخاست، قاعدہ قرینہ دیکھ کر دِل خوش ہو گیا۔ روایت کے مطابق سب سے پہلے طلباؑ نے مؤدب کھڑے ہو کر نہایت سوز کے ساتھ مناجات پڑھی۔ پھر طلباؑ نے قاضی صاحب کا مرتب کردہ وہی ترانہ پیش کیا۔ جو علامہ اقبالؒ کی نظم "ناقہ سیار من۔ آہوئے تاتار من۔ تیز ترک گام زن منزل ما دور نیست۔" پر مبنی تھا۔ قاضی صاحب خود اس کورس میں شریک نہیں رہے البتہ آرکسٹرا کنڈیکٹ کرتے رہے۔ پھر فارغ التحصیل ہونے والے چند طلباء نے علیحدہ علیحدہ مختلف راگ راگنیاں سنائیں۔ جن کی بندشیں خود قاضی صاحب کی تھیں۔ کچھ طلباء نے ساز بھی بجائے اور فنی لیاقت کا اچھا مظاہرہ کیا۔ ان میں ناصر الدین صاحب نے ستار اور عبدالمجید صاحب نے جلترنگ بہت ہی اچھا بجایا۔ یہ دونوں فنکار اب تک

ریڈیو پاکستان سے منسلک ہیں۔ ایک اور شاگرد تاج محمد نے وائلن پر ایک کلاسیکل گت اور بانسری پر ایک لائٹ دھن پیش کی بہت ہی خوب تھیں۔ اسی طرح انکے شاگرد محفوظ کھوکھر صاحب بھی راولپنڈی ریڈیو سٹیشن سے پکے گانے نشر کرتے ہیں۔ اُن کے بھائی نعیم کھوکھر صاحب جو اب پیپلز پارٹی راولپنڈی کے جنرل سیکرٹری ہیں۔ انکے علاوہ قاضی صاحب کے کئی شاگرد خالد ممتاز مسٹر قیوم۔ مسٹر نثار دانیال۔ اور مسٹر اسحٰق ساقی فارغ التحصیل ہونے کے بعد نامور فنکار بن چکے ہیں۔ خواتین میں مس عابدہ بٹ۔ مس ریحانہ۔ مسز حسین اور ڈاکٹر مسعودہ اختر علی ایم اے پی ایچ ڈی بھی قاضی صاحب کے شاگردوں میں ہیں۔ تقریب کے بعد قاضی صاحب نے خود اپنی بیاض میں سے چند خاص راگ راگنیاں سُنائیں۔ جن کی بندشیں بڑی تیکھی اور بروٹ تھیں۔ میں نے اُن کی بیاض دیکھی تو حیرت میں رہ گیا۔ قاضی صاحب نے سب راگ راگنیوں کے بول انترہ استھائی اور کہیں کہیں تانیں پلٹے بھی سٹاف نوٹیشن میں لکھے ہوئے تھے۔ شوقیہ گانے والوں میں پورے ملک میں شاید دو چار ہی ہوں گے۔ جو سٹاف نوٹیشن جانتے ہوں اور اس کی مدد سے کلاسیکل راگ راگنیاں گا بجا سکیں۔

"قاضی صاحب یہ سٹاف نوٹیشن کہاں سے سیکھا اور کب ؟"

"یہ قصہ ہے جب کا کہ آتش جواں تھا! شوق اور لگن ہو تو انسان کیا کچھ حاصل نہیں کر سکتا۔ میرے قیام لاہور کے زمانے میں جب میں فلم کمپنیوں کا میوزک ڈائریکٹر تھا میرے پاس ایک مسٹر ڈی سوزا گوانی فنکار فلموں کے آرکسٹرا میں وائلن بجاتے تھے۔ وہ مغربی موسیقی کے ماہر تھے میں نے اُن سے وائلن بجانی بھی سیکھی تھی اور سٹاف نوٹیشن بھی۔ اس سے گانے بجانے میں بڑی مدد ملتی ہے۔ سٹاف نوٹیشن تو اب بھی لکھ لیتا ہوں پڑھ لیتا ہوں لیکن وائلن کی اب مشق نہیں رہی پہلے تو یہ حال تھا کہ جس کا گانا یا ساز پر کوئی دُھن سُن لیتا فوراً سب کا سب لکھ لیا کرتا تھا۔ اب یہ مشق نہیں رہی چونکہ کام ہی نہیں پڑتا۔ یہ سب راگ راگنیاں بڑے بڑے اُستادوں کی گائی ہوئی تھیں۔ مثلاً یہ دیکھئے آپ نے اُستاد عبدالکریم خان صاحب کی یہ مشہور ٹھمری تو سُنی

ہو گی۔ پورے برِصغیر میں اس کا بڑا چرچا تھا۔ لیکن سوائے عبدالکریم خان صاحب کے اور کوئی اس کی صحیح نقل بھی نہیں کر سکتا۔ کیونکہ یہ بھیرویں راگنی میں ہے اور اس میں پورے بارہ کومل اور شدھ سُر استعمال کئے گئے ہیں۔ اور اس میں گلے کی بڑی نازک اور خوبصورت حرکتیں دکھائی گئی ہیں۔ اور ایسی باریکیاں ہیں جن کی ادائیگی ہر کس و ناکس کے بس کی بات نہیں۔ مگر میں نے ایک ایک حرکت سٹاف نوٹیشن میں لکھ لی تھی۔ آپ سُن لیجئے۔ عرض کرنے کا یہ مطلب نہیں کہ میں بالکل استاد عبدالکریم خاں صاحب جیسا گاتا ہوں۔ توبہ توبہ، میری یہ کہاں مجال۔ وُہ بہت بڑے گنی وان تھے۔ اور قُدرت نے انھیں جیسا نوری گلا عطا فرمایا تھا وہ بس انہی کا حِصّہ تھا۔ میرا مقصد یہ ہے کہ اس نوٹیشن کی مدد سے اُن کی نقل کتنی صحیح کی جا سکتی ہے۔ آواز کی خوبصورتی اُن ہی سے خاص تھی۔ مگر سُر۔ شُرتیاں اور حرکتیں آپ سب ویسی ہی دیکھ لیجئے۔"

ٹھمری بھیرویں۔ جو قاضی صاحب نے سٹاف نوٹیشن کی مدد سے سُنائی۔

جا میں تو سے ناہیں بولوں۔ بولوں کی لنگروا

انترہ : اپنی سُوجھے ناکا ہو کی بوجھے

اپنی گرج کو ڈھیٹ لنگروا۔ جا میں توسے ناہیں

قاضی ظہور الحق صاحب نے واقعی اُستاد عبدالکریم خان صاحب کی ہو بہو اور نہایت صحیح نقل اُتاری۔ اسی طرح انھوں نے لکھنؤ انگ کی کھماج کی ٹھمری نوٹیشن کی مدد سے سُنائی۔

اب نہ سہوں توری بات سنوریا۔ لاکھ سہی توری بات سنوریا۔ اب نہ سہوں توری بات

انترہ : ہمرے بلم ہم سے ناہیں بولے۔ نت سوتن گھر جات سکھی ری۔ اب نہ سہوں توری بات سنوریا۔

یہ اِن ٹھمریوں کے صرف بول لکھے گئے ہیں ان سے بھلا کیا پتہ چل سکتا ہے کہ ان کو گایا کس طرح جا سکتا ہے۔ اور آواز کے زیر و بم۔ استھائی۔ انترہ۔ وادی سموادی کو کس خوبصورتی سے ادا کیا جاتا ہے۔ پھر ایک ہی ٹھمری یا راگ راگنی کو جس کے بول بھی ایک سے ہی ہوں۔ مختلف گھرانوں کی گائیگی

میں کس کس جُداگانہ طرز سے ادا کیا جاتا ہے۔ یہ باریکیاں لکھنے میں ادا نہیں کی جاسکتیں۔ آواز سے تعلق رکھتی ہیں اور آواز کو لکھنے کا طریقہ مشرقی علوم میں کبھی رائج ہی نہ ہُوا تھا۔ اسی لئے ہماری موسیقی سربستہ راز ہی رہی۔ جو شوقین خود گا یا بجا نہ سکتا ہو۔ وہ اِن رموز و نکات سے کسی طور واقف ہی نہیں ہو سکتا ہے۔ اور جو گانے یا بجانے والے ہیں وہ بھی صرف حافظے کی مدد سے ہی گاتے بجاتے ہیں۔ اس لحاظ سے غور کیجئے تو ہماری موسیقی یاد اور حافظہ کا علم ہے۔ جو اسے یاد کر سکتے ہیں بس وہی اسے پا بھی سکتے ہیں جنھیں یاد ہے وہی اس کے ماہر بن جاتے ہیں۔ اِس کے برخلاف مغربی موسیقی تمام کی تمام لکھی اور پڑھی جاسکتی ہے۔ اور یوروپی ملکوں کے علاوہ امریکہ۔ رُوس اور جاپان وغیرہ ہر ملک میں موسیقی لکھی جاتی ہے اور پڑھی جاتی ہے اور اسی سٹاف نوٹیشن کی مدد سے گائی بجائی جاتی ہے۔ قاضی صاحب نے بتایا کہ سٹاف نوٹیشن کا سکھانا تو بہت مُشکل ہے۔ کیونکہ بے حد صبر آزما چیز ہے۔ اور آجکل کے شاگردوں میں اتنا مجنونانہ ذوق بھی کم ہی ہوتا ہے۔ البتہ انھوں نے کلاسیکل راگ راگنیوں کی سرگمیں اپنے شاگردوں کے لئے خاص انداز سے لکھی ہیں۔ جنھیں بآسانی سیکھا جاسکتا ہے۔ اُن کے اکثر شاگرد اِسی کی مدد سے کلاسیکل موسیقی نسبتاً جلدی سیکھ لیتے ہیں۔

میں نے قاضی صاحب کے تیار کئے ہوئے اسباق دیکھے تو واقعی اُنھیں ایسا ہی پایا۔ اگر علمِ موسیقی کی اسی طرح سائنٹیفک طریقے پر تعلیم دی جائے تو تعلیم یافتہ لوگ جلد ہی سیکھ لیں اور یہ کلاسیکل راگ اور راگنیاں اپنی اصلی اور صحیح شکل میں محفوظ رہیں۔ اس مقصد سے میں نے قاضی صاحب سے باصرار عرض کیا کہ جس قدر راگ راگنیاں وہ اس طرح لکھ سکتے ہیں ضرور لکھ ڈالیں۔ اور انھیں کتابی شکل میں شائع کر دیں تاکہ یہ علم جس کو فروغ دینے میں مسلمانوں کا بھی کثیر حصّہ ہے محفوظ ہو جائے۔ اور اہلِ ذوق اس سے عملاً استفادہ کر سکیں۔

قاضی صاحب نے اُس وقت تو تکلفاً اور شرما شرمی میری بات مان لی۔ لیکن پھر جب کچھ دن کے بعد مُلاقات ہُوئی تو انھیں بددل پایا۔ آخر ایک دن تو انھوں نے میرے اصرار پر صاف

صاف کہہ دیا۔" جانے دیجئے صاحب کس لئے اتنی دردسری مول لی جائے۔ اب ان چیزوں کی کون قدر کرنے والا ہے۔ کلاسیکل موسیقی اب ہمارے یہاں سے ختم ہی ہو چکی ہے لوگ سننے سنانے سے بھی گھبرا تے ہیں۔ بھلا اس کی کتابیں کون چھاپے گا۔ کون خریدے گا اور کون سیکھے گا؟"

بات قاضی صاحب کی کچھ ایسی غلط نہیں تھی۔ موسیقی کی طرف سے عام بدذوقی کا واقعی یہی حال ہے۔ تاہم میں نے مختلف قسم کے سبز باغ دکھائے۔ اور قاضی صاحب کی توجہ برابر اس طرف دلاتا رہا کہ شاید کبھی کوئی قدر دان مل جائے۔ تعلیم یافتہ موسیقی دانوں میں ہمارے ملک میں چند گنی چُنی ہستیاں رہ گئی ہیں۔ وہ بھی ناقدری کیوجہ سے دل برداشتہ ہیں۔

قاضی صاحب کو عملاً اس کتاب کی تیاری میں مشغول اور متوجہ رکھنے کے لئے راولپنڈی سے موسیقی کے سبق کا سلسلہ شروع کیا گیا۔ قاضی صاحب بڑی محنت اور ذوق وشوق سے ریڈیو پر سبق دیتے۔ ہر سبق میں راگ راگنی کے بارے میں تفصیلی معلومات بہم پہنچانے کے علاوہ اپنے مخصوص انداز میں اس کی سرگمیں مرتب کرتے اور اپنے شاگردوں کو یاد کراتے۔ اس بہانے اُن کی بیاض میں بھی اضافہ ہوتا رہا۔ جس میں وہ تمام راگ راگنیاں مفصل ترتیب وار درج کرتے رہے۔ قاضی صاحب کے ذاتی شوق کے باعث موسیقی کے سبق کا پروگرام راولپنڈی ریڈیو سٹیشن سے چار پانچ سال تک مسلسل چلتا رہا۔ پروگرام کی حیثیت سے بھی یہ خاصی دلچسپ چیز تھی۔ اس عرصے میں میرا تبادلہ پھر کراچی ہو گیا۔ بعد ازاں سُننے میں آیا کہ موسیقی کے سبق کو بیکار اور فضول شے سمجھ کر ختم کر دیا گیا۔

قاضی صاحب نے احتجاجاً ریڈیو پاکستان سے اپنا رہا سہا تعلق بھی ہمیشہ کے لئے منقطع کر لیا۔ اور یکسوئی کے ساتھ پھر اپنا میوزک سکول چلاتے رہے۔ اور اس کے علاوہ اور بھی طرح طرح کے ثقافتی اور سماجی کاموں میں مشغول رہنے لگے۔ اور نہ جانے کن کن راہوں میں کھو گئے۔ کبھی بناسپتی گھی مرچنٹ ایسوسی ایشن اور کبھی ٹیلیفون اور ٹیلیگراف کے اور کبھی لیٹن ٹی کمپنی کے صدر رہے۔ راولپنڈی کی مجلسِ شعرا کے صدر۔ پاکستان آرٹسٹ ایجوٹی کے صدر۔ راولپنڈی آرٹسٹ

محکمہ کے چیف ایڈوائزر اور ہلالِ احمر کے ڈرامیٹک سوسائٹی کے ایڈوائزر اور اسی قسم کی بہت سی انجمنوں کے صدر اور نائب صدر رہے ہیں۔ حال ہی میں پاکستان نیشنل کونسل آف دی آرٹس نے چلڈرن ورکشاپ قائم کی ہے اس میں بھی شعبۂ موسیقی کے بورڈ میں شریک ہیں۔

پھر اسی طرح سالوں بیت گئے۔ اپنی دُوسری مصروفیات کی بنا پر قاضی صاحب مجھ سے مدتوں نہ مل سکے۔ میں بھی ریڈیو پاکستان سے سبکدوش ہوکر مستقلاً راولپنڈی میں گوشہ گیر ہو گیا۔ قاضی صاحب سے کبھی کبھار محفل بغیر میں، گاہے سرراہے گاہے علیک سلیک ہو جاتی۔ وہ اب بالکل ہی بزرگ بن چکے تھے۔ سر کے بال بگلے کے پروں کی طرح سفید ہو چکے تھے۔ اُن سے موسیقی کی کتاب کا ذکر کرتے اب خود مجھے شرم آتی۔ کیونکہ واقعی ان کے اندیشے بالآخر صحیح ثابت ہوئے اور میری امیدیں غلط!! قاضی صاحب بھی جب ملتے دانستہ اپنی کتاب کے ذکر سے پہلو تہی کر کے اپنی دیگر مصروفیات کا ذکر کرتے۔

ایک دفعہ اپنے ایک اور دوست قیصر سہارنپوری صاحب کے ہمراہ ملنے آئے۔ معلوم ہوا کہ ایک نئی انجمن تحقیق تحریکِ پاکستان کا ایک جلسہ بڑے اہتمام کے ساتھ منعقد کر رہے ہیں۔ جس میں مجھے بھی مدعو کرنا چاہتے ہیں۔ "تحقیق تحریکِ پاکستان" اور قاضی ظہور الحق صاحب موسیقی کے اتنے بڑے کلاونت! بظاہر ان دونوں میں کوئی مناسبت نظر نہیں آتی۔ مگر یہ قاضی صاحب کی زندگی کا ایک درخشندہ پہلو ہے جس سے شاید کم ہی لوگ واقف ہوں گے۔ اس کا ذکر اُن کی تحصیلِ موسیقی کی داستان اور فنکارانہ کارناموں کے سلسلے میں نہ کیا جا سکا۔ وہاں مُناسب بھی نہ تھا۔ کیونکہ یہ جُداگانہ حیثیت رکھتا ہے اب مختصراً عرض کرتا ہوں۔

قاضی صاحب ریواڑی ضلع گوڑگانو (انبالہ ڈویژن) کے نامور قاضیوں کے خانوادہ سے تعلق رکھتے ہیں۔ ان کے دادا قاضی عبدالغنی صاحب ریاست جودھپور میں حاکم پرگنہ (کمشنر) تھے۔ اور والد ماجد قاضی کبیر الحق صاحب پنجاب پولیس میں انسپکٹر پولیس تھے۔ انھیں اعلےٰ خدمات

کے صلے میں کنگز پولیس میڈل بھی ملا تھا۔ بڑی شان اور دبدبے کے افسر تھے۔ پورے پنجاب میں ان کی دھاک تھی۔ جرائم پیشہ لوگ ان کے نام سے تھراتے تھے۔ کیونکہ یہ ان کے حق میں بڑے جابر اور سخت گیر تھے۔ لیکن دلِ اسلام اور قومی حمیت سے سرشار رکھتے تھے۔ پنجاب کے جس شہر میں بھی تعینات ہوتے وہاں کے مسلمان باشندوں کے حق میں جو ہندو اکثریت کی طرح طرح کی ستم رانیوں کے ہاتھوں ہمیشہ تنگ رہتے تھے۔ قاضی کبیرالحق صاحب فرشتۂ رحمت بن جاتے۔ بڑے دھڑلے سے مسلمان کی حمایت کرتے اور جب کبھی ان کے علاقوں کے مسلمانوں پر کسی قسم کی زیادتی ہوجاتی تو دشمنوں کے سامنے سینہ سپر ہو جاتے۔ اس معاملے میں اپنے اعلےٰ افسروں کی ناراضگی اور مخالفت بلکہ دشمنی کی بھی پرواہ نہ کرتے۔ کئی بار ان پر جھوٹے مقدمات بھی چلائے گئے انکوائریاں بھی چلتی رہیں۔ اور ان کے قتل تک کرنے کی سازشیں بھی ہوئیں۔ لیکن جسے اللہ رکھے اسے کون چکھے۔ انکا کبھی بال بھی بیکا نہ ہوا۔ عزت آبرو کے ساتھ ریٹائر ہوئے۔ اور ملتان میں آکر ۱۹۶۷ء میں پاکستان ہی کی خاک میں ابدی نیند جا سوئے۔ دورانِ ملازمت مسلم لیگ میں شامل تو نہ ہو سکتے تھے لیکن فکری اور جذباتی لحاظ سے یہ اور ان کا پورا خاندان کٹر مسلم لیگی تھا۔

قاضی کبیرالحق صاحب کے سب سے بڑے صاحبزادے قاضی ظہورالحق صاحب ہیں۔ باقی تمام صاحبزادگان قیام پاکستان سے پہلے تک طالب علم تھے۔ اب پاکستان میں مختلف عہدوں پر فائز ہیں۔ قاضی صاحب کے چھوٹے بھائی قاضی اسرارالحق ایم اے ایل ایل بی (علیگ) اسوقت لاہور میں ڈپٹی سپرنٹنڈنٹ پولیس ہیں۔ ان کو بھی پریزیڈنٹ پولیس میڈل مل چکا ہے۔ اپنی دیانت داری کی وجہ سے بڑی شہرت کے مالک ہیں۔ اس سے قبل پولیس ٹریننگ کالج سہالہ میں پولیس کے جوانوں کو قانون کی تعلیم دیتے تھے۔ دوسرے چھوٹے بھائی قاضی صغیرالحق پہلے راولپنڈی میں سٹیمنٹ کمشنر تھے یہ بھی ایم اے ایل ایل بی (علیگ) ہیں۔ ان کی دیانت داری اور انصاف کیوجہ سے آج بھی انھیں راولپنڈی کا ہر فرد جانتا ہے انھیں بھی تمغۂ خدمت مل چکا ہے۔ یہ اس وقت محکمہ تعلیم راولپنڈی میں ڈپٹی ڈائریکٹر ہیں تعلیمی سلسلے میں کئی بار دوسرے ممالک بھی جا چکے ہیں اور

مختلف ڈگریاں حاصل کر چکے ہیں۔ تیسرے بھائی قاضی حسین الحق ملتان میں پروفیسر ہیں۔ اور سب سے چھوٹے بھائی قاضی حبیب الحق کراچی میں وکالت کرتے ہیں۔

قاضی ظہور الحق صاحب چونکہ سب سے بڑے صاحبزادے تھے اور کہیں ملازم بھی نہ تھے۔ اس لئے کھلم کھلا مسلم لیگ کے سرگرم رکن بن گئے۔ پہلے اپنے شہر کے اور پھر پورے ضلع کے صدر رہے۔ اس کے بعد پورے انبالہ ڈویژن میں مسلم لیگ کو منظم کیا اور نمایاں خدمات سرانجام دیں۔ ۱۹۳۵ء میں انبالہ ڈویژن کی طرف سے مسلم لیگ کے لکھنؤ اجلاس میں شرکت کی۔ اس جلسے میں قائداعظمؒ کے علاوہ خان لیاقت علی خان مرحوم۔ سردار عبدالرب نشتر مرحوم۔ شیر بنگال فضل الحق مرحوم۔ بنگال کے پارلیمنٹری سیکرٹری مسٹر رفیق الدین۔ یوپی سے مولانا حسرت موہانی مرحوم۔ مولانا شوکت علی مرحوم۔ بیگم صاحبہ مولانا محمد علی جوہر۔ پنجاب سے سر سکندر حیات بیگم شاہنواز۔ مولانا ظفر علی خانصاحب مرحوم۔ میر مقبول محمود پنجاب گورنمنٹ کے پارلیمنٹری سیکرٹری اور دیگر زعماء شریک تھے۔ اس اجلاس میں قاضی ظہور الحق صاحب بلا مقابلہ سبجیکٹ کمیٹی کے ممبر منتخب ہوئے تھے۔ اور مسلم اوقاف کے مسودۂ قانون اور اردو زبان کو ہندوستان کی قومی زبان بنانے کے سلسلے میں بڑی زوردار تقاریر کی تھیں۔ اس حیثیت سے قاضی صاحب کو قائداعظم محمد علی جناحؒ اور خان لیاقت علی خان مرحوم اور دیگر سربرآوردہ لیڈروں سے براہ راست ملاقات کے مواقع ملتے رہے۔ اور مولانا ظفر علی خان مرحوم سے تو اُن کے دوستانہ تعلقات تھے۔ کئی بار قاضی صاحب اُن کے گاؤں کرم آباد تشریف لے گئے۔ اور اُن کے ہاں مہمان رہے اور کئی بار مولانا صاحب کو بھی اپنے ہاں ریواڑی مدعو کیا۔ قاضی صاحب کو علامہ اقبال مرحوم سے بھی بہت قرب حاصل رہا ہے۔ اور اُن کے آخری ایام میں قاضی صاحب اُن کی خدمت میں اکثر حاضر ہوتے تھے۔ اسی دوران حکیم محمد حسن قرشی صاحب سے بھی جو علامہ کے معالج تھے۔ کافی تعلقات ہو گئے۔ حکیم احمد شجاع مرحوم اور سید امتیاز علی تاج مرحوم سے تو قاضی صاحب کے پہلے ہی سے تعلقات تھے۔

مُسلم لیگ کے جلسے جلوسوں اور دیگر سیاسی کارروائیوں کے سلسلے میں گاہے ماہے کانگرس کے کارکنوں وغیرہ سے تصادم بھی ہو جاتا تھا، کچہری تھانے تک بھی نوبت پہنچتی اور مقدمہ بازیاں بھی ہوتیں۔ اِن کے والد ماجد در پردہ ان کی رہنمائی کرتے رہتے۔ اور اس طرح قاضی صاحب اوائل عُمری میں ہی عدالتی کارروائیوں، مقدمات کی پیروی اور دستاویز نویسی میں بھی ماہر ہو گئے۔ (یہ مہارت اُنھیں اب بھی حاصل ہے۔ بڑے بڑے وکلاء اُن کے معترف ہیں۔)

قاضی ظہُورالحق صاحب حقیقتاً تحریکِ پاکِستان کے پیشرؤوں میں ممتاز حیثیت رکھتے ہیں اور حصُولِ پاکِستان کی جدوجہد میں عملاً شریک رہے ہیں۔ گزشتہ برسوں میں جب یہاں نظریۂ پاکِستان اور تحریکِ پاکستان کے بارے میں بعض سیاسی حلقوں میں حقائق کے خلاف بیان بازی کی گئی اور کچھ غلط قسم کے خیالات کا چرچا ہونے لگا۔ تو قاضی صاحب کا دینی اور قومی حمیّت کا جذبہ بھڑک اُٹھا۔ ستار طنبورہ چھوڑ چھاڑ خود تحریکِ پاکِستان کے بارے میں جگہ جگہ تقریریں کرنے نکل کھڑے ہُوئے بہت سے ہمخیال اس سفر میں ان کے ساتھ ہو لئے جن میں قیصر سہارنپُوری صاحب بھی شامل ہیں۔ ان سب نے مِل کر انجمن تحقیق تحریکِ پاکِستان کی بنا ڈالی۔ جس کے کئی معرکۃ آلاراء جلسے اور تقریریں ہو چکی ہیں۔ دو ایک بار مجھے بھی اِن میں شرکت کرنے کا موقع مِل چکا ہے۔ اور قاضی صاحب کی دھواں دھار تقاریر بھی سُنی ہیں۔ قاضی صاحب صرف اردو کے ہی نہیں بلکہ انگریزی کے بھی اچھے مقرر ہیں۔ ابھی حال ہی میں مقصود جعفری کی کتاب علاسٹی آف سول پر پاکستان سنٹر راولپنڈی میں آدھ گھنٹے کے قریب فی البدیہہ تقریر کی تھی جس نے سامعین کو بہت متاثر کیا۔ میں بھی وہاں موجود تھا۔ یہ تھا مسلم یونیورسٹی علیگڈھ کی تربیت کا نتیجہ!

قاضی صاحب کے گھر جب بھی جاؤ درمیانی نیم چھتے میں طنبورے کی جھن جھن یا ستار کی چھ گنُم چھ گنُم کی آوازیں آتی رہتی ہیں۔ اور اوُپر کے کمرے میں ان کے احباب تحریکِ پاکستان کی موشگافیاں کرتے رہتے ہیں۔ یا پھر کوئی اہلِ مقدمہ قاضی صاحب سے کسی قانونی نکتے کے

بارے میں مشورے رہا ہوتا ہے۔ حامد میاں (قاضی صاحب کے سب سے چھوٹے صاحبزادے) دوڑ دوڑ کر چائے اور فواکہات سے مہمانوں کی تواضع میں لگے رہتے ہیں۔ سیدانی بوا (قاضی صاحب کی اہلیہ محترمہ) قدیم وضعداریوں اور طور طریقوں کی بڑی پابند ہیں۔ ناممکن ہے کہ قاضی صاحب کے گھر کوئی آئے اور بغیر کھائے پیئے واپس چلا جائے۔ قاضی صاحب کو خبر بھی نہیں ہوتی سیدانی بوا خود ہی آنے گئے کی تواضع مدارات کا دھیان رکھتی ہیں۔ قاضی صاحب نے اپنے قریبی دوستوں سے اس امر کا کئی بار اعتراف کیا کہ اس معاملے میں وُہ بے حد خوش نصیب ہیں کہ ان کی بیگم نے بڑے کٹھن اوقات میں بھی ان کا بڑی خندہ پیشانی سے ساتھ دیا ہے۔ لیکن ایک اسی مُعاملے میں کیا قاضی صاحب ہر معاملے میں خوش نصیب ہیں۔ شریک حیات بلی تو ایسی نیک سیرت اور وفا شعار کہ خدا ایسی سب کو نصیب کرے۔ اولاد ہے تو وہ بھی ماشاءاللہ لائق فائق تابعدار نیک اطوار اور ہونہار۔ بڑی صاحبزادی نے پنجاب یونیورسٹی سے انگریزی میں ایم اے کیا۔ دُوسری صاحبزادی نے بی اے۔ بی (ایڈ) کیا اور آجکل مزید تعلیم کے لئے مانٹریال (کینیڈا) گئی ہُوئی ہیں تیسری صاحبزادی نے بی ایس سی۔ بی (ایڈ) کیا اور پھر پنجاب یونیورسٹی سے ایڈمنسٹریٹو سائنس میں ایم ایس سی کا امتحان پاس کیا۔ چوتھی صاحبزادی نے پنجاب یونیورسٹی سے سائیکالوجی میں ایم ایس سی کا امتحان پاس کیا اور یونیورسٹی میں اوّل پوزیشن رہی۔ ان کی اس صاحبزادی نے دو مرتبہ سی ایس ایس کا امتحان بھی پاس کیا۔ بڑے صاحبزادے طاہر میاں بی اے کے بعد موٹروں کے کاروبار میں لگ گئے۔ یہ ان کا بچپن کا شوق تھا۔ قاضی صاحب کی کار اور موٹر سائیکل کی مرمت کرتے کرتے آٹو موبائیل انجنیئر بن گئے ہیں۔ دُوسرے صاحبزادے خالد میاں نے پنجاب یونیورسٹی سے ایم ایس سی فزکس کا امتحان دیا ہے۔ سب سے چھوٹے صاحبزادے حامد میاں اس سال میٹرک کا امتحان دینے والے ہیں۔ خالد میاں وائلن۔ ستار۔ ہارمونیم اور طبلہ وغیرہ بجانے میں ماہر ہیں۔ اور یہی حال حامد میاں کا ہے۔ وہ بھی وائلن ستار۔ ہارمونیم۔ طبلہ وغیرہ سب ہی کچھ مہارت سے بجا لیتے ہیں۔ اتنی سی عمر میں یہ مہارت۔ آخر قاضی صاحب کے ہی صاحبزادے تو ہیں۔ (قاضی کے گھر کی تو حقیر ترین مخلوقات

میانی مشہور ہے۔

پچھلے مہینے قاضی صاحب از راہِ کرم مجھے ملنے آئے۔ مجھے معاً خیال ہُوا کہ پھر کسی انجمن یا جلسے کا پروگرام ہوگا۔ لیکن نہیں۔ قاضی صاحب نے آتے ہی مژدہ سنایا "لیجئے صاحب! وہ کتاب چھپ رہی ہے۔"

— "کونسی کتاب؟" میں نے تجاہل عارفانہ سے پُوچھا۔

— "ارے صاحب وہی" قاضی صاحب بے اختیار ہنس پڑے۔ "وہی رہنمائے موسیقی۔"

— "اچھا!! خوب مُبارک ہو۔ کون شائع کر رہا ہے؟"

— "پاکستان نیشنل کونسل آف دی آرٹس کی طرف سے شائع ہوگی۔" اور پھر ڈاکٹر خالد سعید بٹ صاحب کی فنکارانہ مہارت اور اخلاق کی تعریف کرتے ہُوئے کہنے لگے کہ "ڈاکٹر صاحب نے خود یہ کتاب مجھ سے لی ہے۔"

— "مزید مُبارک باد! یہ تو بڑا ہی اچھا ہُوا۔ کوئی کاروباری اشاعت خانہ تو مشکل ہی سے شائع کرنے پر آمادہ ہوتا۔"

— "کاروباری اشاعت خانے سے شائع کرانے کے لئے میں خود بھی کب رضامند تھا۔"

— "بجا فرمایا۔"

— "لیکن سید صاحب ایک خدمت آپکے سپرد ہے وہ یہ کہ کتاب پر مقدمہ آپ کو لکھنا ہوگا کیونکہ یہ کتاب آپ ہی کی تحریک پر تیار کی گئی تھی۔"

— "مقدمہ! خدا کے لئے قاضی صاحب مجھے مقدمہ بازی میں تو مُبتلا نہ کیجئے۔"

— "مقدمہ بازی ہو یا کچھ آپ اس طرح تو بری نہیں ہو سکتے۔"

— "قاضی صاحب جانے دیجئے۔ یہ موسیقی کی کتاب ہے جس کی سُدھ بُدھ سے بھی میں ناواقف ہُوں۔"

——— خیر تکلف نہ کیجئے میں آپ کی ناواقفیت سے خوب واقف ہوں۔ میں بھی تو آپ کا دیرینہ نیاز مند ہوں تو بندہ نواز نیاز مندی کے بھی حقوق ہوتے ہیں۔"

——— بہتر۔ اپنی نیاز مندی کے اعتراف کے طور پر آپ سے نیاز قدیم کا کچھ احوال عرض کر دونگا۔ مقدمہ وغیرہ تو کسی گنی جن سے ہی لکھوائیے۔"

——— بہت اچھا منظور۔"

لہذا یہ چند سطور اسی ارشاد کی تعمیل میں لکھی گئی ہیں۔ ورنہ قاضی ظہور الحق کی شخصیت اور کمالات کسی تعارف کے محتاج نہیں:

سید انصار علی ناصری

ڈپٹی ڈائریکٹر جنرل ریڈیو پاکستان (ریٹائرڈ)

مورخہ ۶ / دسمبر ۱۹۷۴ء مقام راولپنڈی۔



جب آتش جوان تھا

عرضِ مُصنّف

اِس حقیقت سے کون انکار کر سکتا ہے کہ مُسلمان فنکاروں نے دیگر فنونِ لطیفہ کی طرح موسیقی میں بھی اعلےٰ درجے کی دسترس حاصل کی اور اپنی جدّت طرازیوں سے اس فن کو اوجِ کمال تک پہنچایا۔ برِ صغیر کی ثقافتی تاریخ اس کی شاہد ہے۔ عرُوج کی داستانیں تو سب ہی بیان کرتے ہیں۔ اور ان سے پُرانی کتابیں بھی بھری پڑی ہیں۔ لیکن میں نے جو کچھ اپنی آنکھوں سے دیکھا۔ اور اپنے وسیع تجربے سے خوُد مشاہدہ کیا۔ وُہ حقائق موسیقی کے زوال کے شاہد ہیں۔ میں اس نتیجے پر پہنچا ہُوں کہ آخری دَور میں دیگر علوم و فنون کی طرح موسیقی کے زوال کی ذمّہ داری بھی بڑی حد تک مسلمان فنکاروں پر ہی عائد ہوتی ہے۔ دیگر اسباب کے علاوہ اس کی سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ مسلمان موسیقی داں عام طور پر تعلیم یافتہ نہ تھے۔ اس لئے وُہ اس علم سے مُتعلق اپنی معلومات تجربات اور اختراعات کو ضابطۂ تحریر میں نہ لا سکے۔ اسکے علاوہ ان کے نظریات بھی کچھ اس قسم کے تھے کہ وُہ اپنے علم کو عام کرنا نہ چاہتے تھے۔ بلکہ بعض اُستاد تو خود اپنی اولاد کو بھی جو کچھ انھیں آتا تھا اتنا سکھانے سے بھی گریز کرتے تھے۔ اس کا نتیجہ یہ ہُوا کہ وُہ اپنے علم اور اپنے کمال کو اپنے ساتھ ہی لے گئے اور اکثر نامور گھرانوں کی اولادوں کو اپنے بزرگوں کے ورثے سے کچھ نہ مِل سکا۔ اِن استادوں نے ایسا کیوں کیا؟ اس کا جواب تو اگر وہ حضرات زندہ ہوتے تو خوُد ہی بہتر طریق پر دے سکتے تھے۔ مگر میرا خیال ہے کہ وُہ اپنے کمالِ فن کے خود اس قدر حریص ہو گئے تھے۔ کہ اپنی خاص طرزِ ادائیگی میں کسی کو شریک نہیں کرنا چاہتے تھے۔ وہ چاہتے تھے کہ ان کی خاص گائکی بس انہی کی ذات تک محدُود رہے۔ کسی راگ کا جو خیال یا استھائی جس ترکیب اور انداز سے

وہ پیش کر سکتے تھے کوئی دُوسرا اس ترکیب اور ادا کو "چُرا" نہ لے۔ اِن اساتذۂ قدیم میں سے بعض حضرات تو یہاں تک احتیاط کرتے تھے کہ مُقفل کمروں میں ریاض اور مشق کرتے تھے۔ کہ کہیں کوئی حریف اُن کی نقل نہ کرے۔ لہٰذا ان کی اولاد بھی اُن کے مخصوص انداز سے نابلد ہی چنانچہ ان کی اولاد میں سے اکثر نے مُوسیقی کو چھوڑ کر کچھ اور ہی پیشے اختیار کر لیئے۔ جو اور کچھ نہ کر سکتے تھے اُنھیں مجبوراً گانا بجانا ہی اختیار کرنا پڑا۔ اور اُنھیں اُسی سُنے سُنائے عِلم پر اکتفا کرنا پڑا جو اپنے بزرگوں سے چوری چُھپے سن لیا کرتے تھے۔ اور انھیں غلط سَلط یاد کر لیتے تھے۔ اِن لوگوں نے تھوڑی بہت مشق کے بعد پہلے اپنے بزرگوں کے معتقدین کے سامنے ہی اپنے "کمالات" کا مظاہرہ شروع کر دیا۔ مُعتقدین نے یہ سمجھتے ہُوئے کہ نامور اُستادوں کی اولادیں جو کچھ پیش کر رہے ہیں فنی لحاظ سے دُرست ہی ہوگا دِل کھول کر داد دی اور ان کی کورانہ تقلید بھی شروع کر دی۔ پھر اُن مقلدوں کے بھی شاگرد در شاگرد پیدا ہوتے رہے۔ جو ان کی ہی طرح تعلیم سے بے بہرہ تھے۔ نتیجہ یہ ہُوا کہ راگ راگنیوں کی شکل بگڑتے بگڑتے کچھ سے کچھ ہو گئی۔ بول بھی بے معنی اور بے تُکے بن گئے۔ علم و فن کی ترقی مسدود ہو کر رہ گئی۔ اور عوام کلاسیکل مُوسیقی سے مُتنفر ہوتے گئے۔

کِسی محفل میں اگر کوئی پکّے راگ راگنیاں شروع کر دے۔ تو سامعین یا تو اُس فنکار کا مذاق اُڑانا شروع کر دیتے ہیں یا اونگھنا شروع کر دیتے ہیں۔ اور بہت سے بد ذوق تو ایسی محفلوں میں بیٹھنا بھی پسند نہیں کرتے۔ اس کے لیئے وہ موردِ الزام بھی نہیں کیونکہ جب اُنھیں کلاسیکل مُوسیقی کو سُننے اور سمجھنے کا موقع ہی نہ مِلا ہو تو وہ اُس سے کیسے حظ اُٹھا سکتے تھے۔ کِسی بھی بلند آرٹ سے کماحقہٗ محظوظ ہونے کے لیئے اُس کے بارے میں فنی معلومات کا ہونا ضروری ہے۔

سچ پُوچھیئے تو میری دانست میں کلاسیکل موسیقی کی طرف سے عوام النّاس کی اِس بدذوقی کی ذمّہ داری اُن ہی حضرات پر عائد ہوتی ہے جنھوں نے اپنے فن اور اس کے بارے

میں ضروری معلومات کو عوام تک پہنچانے میں بخل سے کام لیا۔ انھوں نے اپنے علم و فن کو رؤسا کی محفلوں تک ہی محدود رکھا۔ پھر جوں جوں راجے مہاراجے نوابین اور جاگیردار ختم ہوتے گئے یہ فنکار بھی ختم ہوتے گئے اور اُن کا علم و فن جو اُن کے سینوں ہی میں محفوظ تھا وُہ بھی مٹنے لگا۔
ہندوؤں میں گانا بجانا اُن کے دھرم کی رُو سے عبادت کا جُزو تھا۔ اس لیئے وہ اپنے اشلوک بھجن اور کیرتن وغیرہ کے ذریعے کلاسیکل موسیقی کا پرچار کرتے رہے۔ علاوہ ازیں ہندو فنکاروں نے جب مُسلمان فن کاروں کو معاشی بدحالی میں مُبتلا دیکھا اور اُن کی نالائق اولادوں کے ہاتھوں اس فن کو دم توڑتے دیکھا تو انھوں نے مسلمان فن کاروں کی خدمت کر کے اُن کا سارا علم اُن سے حاصل کر لیا۔ اور پھر اس فن کی ترقی اور بقا کے لیئے اپنے ڈھب سے بھرپور جدوجہد شروع کر دی۔ میرے محترم استاد کرشنا راؤ شنکر پنڈت جی گوالیاری بھی مشہور مُسلمان فنکار اُستاد نثار حسین خان کے شاگرد تھے۔ جو حدو خان حسّو خان اور نتھو خان کی اولاد یعنی اودارنگ سدا رنگ محمد شاہ کی اولاد تھے۔ اور جو بلاس خان پسرِ تان سین کی نسل سے تھے۔ چند مرہٹہ فنکاروں نے مسلمان فنکاروں سے اُن کا علم و فن سیکھ کر اُسے عام کرنے میں بڑا کام کیا۔ اِس سلسلے میں پُونکے نامور فنکار دِشنو ڈگمبر جی کا نام خاص طور پر قابلِ ذکر ہے۔ جنھوں نے مہا گندھرو ودّیالہ کے نام سے سارے ہندوستان میں جگہ جگہ موسیقی کی درس گاہیں اور مراکز قائم کیئے بمبئی میں مہا گندھر ودیالہ کے سربراہ پنڈت نرائن راؤ ویاس تھے۔ اِلہٰ آباد کے مرکز کے انچارج پنڈت ونائک راؤ پٹ وردھن جی تھے۔ اور لاہور کی درس گاہ کے کرتا دھرتا پنڈت جا روھن تھے۔ وشنو ڈگمر جی اپنے اس بھجن کو ہندوستان کے بڑے بڑے مجمعوں میں گایا کرتے تھے اور تمام پبلک کو بھی ساتھ گوایا کرتے تھے۔

رگھوپت راون رادھے شام۔ پتت پاون سیتا رام
سیتا رام۔ سیتا رام۔ سیتا رام۔ سیتا رام

ہندو فنکاروں نے موسیقی پر بے شمار کتابیں بھی لکھیں اور قدیم راگوں کو اُن کی اصلی اد

صحیح صورت میں پیش کیا۔ خیال اور استھائیوں کے بگڑے ہوئے بے معنی بولوں کو درست کر کے اُنھیں بامعنی بنایا۔ مگر اس میں یہ زیادتی اُنھوں نے ضرور کی کہ مسلمان فنکاروں کے بولوں کی جگہ ہندوانی بول رکھے اور بھجنوں کی طرح خیال استھائیوں کے بولوں میں بھی کرشن۔ رادھا۔ رام۔ لچھمن اور سیتا وغیرہ کی شان میں توصیفی الفاظ باندھے۔

سنگیت رتناکر اور سنگیت پاریجار اور دیگر پرانے شاستروں کے علاوہ ہندو فنکاروں اور موسیقی کے ماہرین نے بہت سی کتابیں بھی لکھیں۔ اس سلسلے میں پنڈت وشنو نرائن بھات کھنڈے نے مرہٹی زبان میں بڑے پائے کی کتابیں لکھیں۔ انھی بھاتکھنڈے کے نام پر لمبئی میں موسیقی کی ایک بڑی یونیورسٹی بھی قائم ہوئی۔ جو بھاتکھنڈے یونیورسٹی کہلاتی ہے۔ اسی طرح کی ایک موسیقی کی یونیورسٹی کلکتہ میں ڈاکٹر رابندر ناتھ ٹیگور نے قائم کی تھی جس کا نام شانتی نکیتن ہے۔ پنڈت بھاتکھنڈے خود نہیں گاتے تھے۔ مگر موسیقی کا وسیع علم رکھتے تھے۔ جو اُنھوں نے مسلمان استادوں کی خدمت کر کے ان سے حاصل کیا تھا۔ انھوں نے راگ راگنیوں کے بہت سے دلکش گیت بھی لکھے۔ ان کا تخلص چتر پنڈت تھا۔ میری ملاقات ان سے الٰہ آباد میں ہوئی تھی، وہ الٰہ آباد یونیورسٹی کی موسیقی کی کانفرنس میں آئے تھے۔ جہاں میں نے تلسی داس جی کا بھجن گایا تھا۔ جس پر مجھے اوّل انعام دیا گیا تھا۔

بھاتکھنڈے کی کتاب کا ہندی زبان میں بھی ترجمہ ہوا۔ انھی ترجموں کی مدد سے سیتاپور کے ایک مسلمان رئیس ٹھاکر نواب علی صاحب نے اس کا اردو ترجمہ کیا اور معارف النغمات کے نام سے شائع کیا۔ مجھے ٹھاکر نواب علی صاحب سے ملنے کی سعادت بھی حاصل ہوئی ہے۔ "معارف النغمات" گویا اردو زبان میں موسیقی کی اوّلین تالیف سمجھی جاتی ہے اور فی الواقع نہایت مفید اور کارآمد کتاب ہے۔ لیکن مبتدیوں کے لیے نہیں بلکہ اس سے وہی لوگ استفادہ کر سکتے ہیں جو علمِ موسیقی میں اچھی خاصی دسترس رکھتے ہوں۔ "معارف النغمات" کا پھر ہندی زبان

میں ترجمہ ہو گیا ہے۔ سنگیت کاریالیہ ہاتھرس نے شائع کیا ہے۔ ترجمہ پنڈت بشمبر ناتھ بھٹ نے کیا ہے۔ اس ہندی ترجمے سے پھر اردو ترجمہ ہوا۔ لیکن اس طرح ترجمہ در ترجمہ اور بار بار کی اول بدل سے یہ کتاب کچھ کی کچھ ہو گئی ہے۔ اب اپنی اصلی صورت میں کمیاب ہے۔

پاکستان میں جہاں کلاسیکل موسیقی کے اچھے اساتذہ کا فقدان ہے وہاں اس علم کے بارے میں اچھی کتابیں بھی قطعاً نایاب ہیں۔ بعض حضرات نے کچھ غلط سلط راگ راگنیاں جمع کر کے چند کتابیں شائع کیں۔ لیکن ایسی کتابیں نہ مبتدیوں کے لیئے مفید ہیں اور نہ منتہیوں کے لیئے۔ مبتدیوں کے لئے یوں کار آمد نہیں کہ وہ موسیقی کی ابجد سے بھی واقف نہیں۔ جب تک انھیں یہ نہ معلوم ہو کر ان راگ راگنیوں کو کس طرح گلے سے ادا کیا جاتا ہے۔ وہ ان سے کیا حاصل کر سکتے ہیں۔ اور منتہیوں کے لیئے یوں مفید نہیں کہ اس سے زیادہ وہ خود جانتے ہیں۔ کسی صاحب نے کچھ پرانے تھیٹریکل گانوں سے ہی اپنی کتاب مکمل کر دی۔ ایک کتاب ایسی بھی میری نظر سے گزری جس میں آٹھ دس راگنیاں درج کر کے چند یوگا آسن۔ شیرس آسن اور ورزشیں لکھ دی گئیں۔ غرضیکہ ان تمام کتابوں کی حیثیت میرے نزدیک بالکل ایسی ہے جیسی کہ کوئی عملیات کی کتاب ہو جس کے پڑھنے سے محبوب عاشق کے قدموں پر آکر نہیں گرتا ہے۔

جب ایسے حالات ہوں کہ کسی علم و فن کے نہ تو اچھے اُستاد ہی ملتے ہوں اور نہ اس کے بارے میں اچھی مفید اور کار آمد کتابیں ہی دستیاب ہوتی ہوں تو ملک میں اس علم و فن کی بقا کی کیا صورت ہو سکتی ہے؟ اس سوال کا جواب اہل دانش اور ارباب حل و عقد کے ذمے ہے۔ جو ملک میں علوم و فنون کی ترقی، احیاء اور ترویج کے ذمہ دار ہیں۔

ہمارے ہمسایہ ملک بھارت میں علمِ موسیقی کی کہیں زیادہ قدر ہے۔ اس کی ترقی اور ترویج کی بڑے پیمانے پر کوشش کی جا رہی ہے۔ فنکاروں کی سوسائٹی میں بڑے تکریم و توقیر کی جاتی ہے۔ ہر مقام پر ان کو قدر و منزلت کی نگاہ سے دیکھا جاتا ہے۔ معاشی اعتبار سے بھی وہاں کے فنکار ہمارے ہاں کے فنکاروں سے بدرجہا بہتر و افضل ہیں۔ ہمارے ہاں کے

فنکار تو فاقہ مست اور پھٹے حال ہی دیکھے جاتے ہیں۔ شاید انہی اسباب کی بناء پر ہمارے ہاں کے اکثر اچھے فنکار ترکِ وطن کر کے بھارت جا چکے ہیں۔ کیوں کہ یہاں اُن کا کوئی قدردان تو کُجا پرسانِ حال بھی نہیں۔ موسیقی کا علم اور موسیقی کے فنکار تو خاص طور پر حکومت کی سرپرستی سے محروم رہے ہیں۔ بہت ہُوا تو کسی نامور فنکار کے مرنے کے بعد اُس کے ورثاء کو کچھ نقدی پرورش کے طور پر عطا کر دی جاتی ہے اور بس۔ اب ہماری عوامی حکومت فنکاروں کے معاملات میں دِل چسپی لے رہی ہے۔

موسیقی کا علم و فن ہمارا قومی سرمایہ ہے۔ اس کی بقا اور ترقی کی ذمہ داری بڑی حد تک حکومت پر بھی عائد ہوتی ہے۔ اور ان اداروں پر بھی جو حکومت کی زیرِ نگرانی کسی نہ کسی طور پر موسیقی کو بھی اپنے دائرہ اختیار میں شامل سمجھتے ہیں۔ مثلاً ریڈیو۔ ٹی وی اور فلم وغیرہ۔ مگر یہ افسوسناک حقیقت ہے کہ یہ ادارے بھی فنکاروں اور فن کی صحیح سرپرستی نہیں کر سکے۔ میرا یہ ذاتی تجربہ ہے کہ ان اِداروں میں فنکاروں کو اُن کی ذاتی قابلیت اور اہلیت کی بنا پر نہیں جانچا اور پرکھا جاتا بلکہ جو جتنا بڑا خوشامدی ہو یا جس کے وسائل اور پہنچ جتنی ہو اتنا ہی بڑا اور کامیاب فنکار سمجھا جاتا ہے۔ اگر یہی حالات رہے تو خدشہ ہے کہ ہم کلاسیکل موسیقی کے بیش قیمت سرمائے سے جلد ہی ہاتھ دھو بیٹھیں گے۔ اور ہمارا ملک اچھے باصلاحیت اور لائق موسیقی دانوں اور فنکاروں سے بھی یکسر خالی ہو جائیگا۔

میں نے موسیقی کے علم و فن کو نامی گرامی اُستادوں سے حاصل کرنے میں اپنی پوری عمر صرف کی ہے اور دُور دراز کے سفر کئے ہیں۔ بڑی بڑی سختیاں اور مصیبتیں برداشت کی ہیں اور کافی سرمایہ بھی برباد کیا ہے۔ عمر بھر کی لگاتار محنت اور انگنت مشکلات کا مقابلہ کر کے بڑے بڑے ہندو اور مسلمان اُستادوں سے زرِ کثیر صرف کرنے کے بعد مجھے یہ علم حاصل ہُوا ہے۔ اور مسلسل اور پیہم کوششوں سے اس کو صحیح حالت اور دُرست شکل میں اپنے بے شمار شاگردوں کو دیانت داری کے ساتھ سکھایا ہے۔ میری عمر بھر کی اِس

چیدہ چیدہ میں سوائے اس کے کوئی غرض شامل نہ تھی کہ یہ فن جو ہمارا عظیم قومی سرمایہ ہے محفوظ رہ سکے اور کسی طور اس کی بقا اور ترویج کا سبب بن سکے۔

میں نے یہ کتاب کس طرح اور کن حالات میں لکھی؟ اِن سوالوں کا جواب میرے دیرینہ کرم فرما جناب سید انصار علی صاحب ناصری (ریٹائرڈ ڈپٹی ڈائریکٹر جنرل ریڈیو پاکستان) کے نہایت دِل چسپ اور سیر حاصل "تعارف" میں دیکھے جا سکتے ہیں۔ جو اس کتاب کی زینت اور خود میرے لئے سرمایۂ افتخار ہے۔ ناصری صاحب مجھ سے، میرے خاندان سے اور موسیقی کے میدان میں میری حقیر خدمات سے، قیام پاکستان سے پہلے سے بخوبی واقف ہیں۔ جن جن راہوں اور پیچیدہ موڑوں سے میری فنی زندگی کا یہ طویل سفر گزرا ہے اُن سے بھی آگاہ ہیں اور خود بھی منزل بمنزل ہمسفر رہے ہیں۔ میرا یہ عرض کرنا ایک رسمی سی بات معلوم ہوگی مگر حقیقت یہی ہے کہ اس کتاب کی ترتیب و تالیف کے وُہی سب سے بڑے مُحرّک بھی بنتے رہے ہیں اور معاون بھی۔ ایسے مشفق کرم فرما کا کس طرح شکریہ ادا کروں۔

دُوسرے سرگرم رفیق جناب قیصر سہارنپوری صاحب ہیں جو مجھے وقتاً فوقتاً سہارا دیتے رہے ان کا بھی مشکور رہوں۔ اور سب سے زیادہ شکرگزار جناب ڈاکٹر خالد سعید بٹ صاحب (ڈائریکٹر جنرل پاکستان نیشنل کونسل آف دی آرٹس)، کا ہوں جنھوں نے میرے ٹوٹے ہُوئے حوصلے کو سہارا دیا اور اس کِتاب کی اشاعت سے علم و فن کی نمایاں خدمت کی ہے قوم کو ان کا ممنون ہونا چاہیئے۔

رہنمائے موسیقی کے اس پہلے حِصّے میں ایک صد راگ راگنیاں اور پندرہ طبلے کی تالیں درج کی گئی ہیں مبتدیوں کے لیئے اِس قدر ہی کافی سمجھی گئیں۔ بشرطِ قدردانی آئندہ اس کا دُوسرا حِصّہ بھی پیش کیا جائے گا۔ انشاء اللہ

ظہور

اِسلام اور موسیقی

اِسلام اور موسیقی ایسا موضوُع ہے جس پر قلم اُٹھاتے ہُوئے ہر شخص ڈرتا ہے۔ مگر پھر بھی اکثر حضرات نے اِس موضوُع پر کافی بحث کی ہے اور یہ ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ اِسلام نے موسیقی کو کبھی حرام قرار نہیں دیا۔ جہاں تک میری ذات کا تعلق ہے میں حرام وحلال کا فیصلہ کرنے کا مجاز نہیں ہُوں۔ یہ فیصلہ قرآن اور حدیث کی روشنی میں صرف علمائے کرام ہی کر سکتے ہیں۔

اکثر لوگوں سے یہ سُنتے چلے آرہے ہیں کہ گانا بجانا حرام ہے مگر اِس کی تائید میں ابھی تک کوئی ٹھوس دلیل نہیں مِل سکی۔ اِس مُعاملے میں بعض علماء حضرات سے بھی اِستفسار کیا گیا۔ اُنھوں نے قرآن وحدیث سے تو کوئی ثبوت پیش نہیں کیا۔ البتہ کچھ واقعات سُنا کر یہ ثابت کرنے کی کوشش ضرور کی کہ موسیقی حرام ہے۔ اِن واقعات سے کِسی خاص نتیجہ پر نہیں پُہنچ سکے۔ ایک بات یہاں قابِلِ غور ہے۔ اسلام دینِ فطرت ہے۔ دین کے تمام مسائل اور احکامات نہایت آسانی سے معمُولی عقل کا اِنسان بھی سمجھ لیتا ہے۔ اِسلام نے جس چیز کو حرام یا حلال قرار دیا ہے اس کے نقصانات اور فوائد بُہت جلد سمجھ میں آجاتے ہیں۔ ہر وہ چیز جو ایک اِنسان کے لیئے نقصان دِہ ہے یقیناً حرام ہوگی۔ اِسلام کا ہر اصُول اِنسانی فطرت کے عین مطابق ہے۔ مثلاً فرائضِ دنیوی کو لیجئے نماز۔ روزہ۔ حج اور زکوٰۃ میں مُسلمانوں کے لئے کِس قدر فوائد ہیں یہ ہم سب اچھی طرح جانتے ہیں۔ اسی طرح ہر حرام چیز کے نقُصانات بھی اچھی طرح سمجھ میں آجاتے ہیں۔ موسیقی اِنسانی فطرت سے مُطابقت

رکھتی ہے۔ اس میں بظاہر کوئی نقصانات نظر نہیں آتے جن کی بنا پر اس فنِ لطیف کو حرام سمجھا جائے۔ البتہ جس قسم کے فحش گانے آج کل نشر کئے جاتے ہیں اور فلموں میں گائے جاتے ہیں اور جن کو ایک باپ اور ایک بیٹی ایک جگہ بیٹھ کر نہ سُن سکیں وُہ یقیناً حرام ہو سکتے ہیں۔ یا پھر کوئی موسیقی میں اتنا محو ہو جائے کہ وُہ اپنے دینی اور دنیوی فرائض سے بے نیاز ہو جائے تو ایسی موسیقی بھی یقیناً حرام ہوگی۔ ایسی موسیقی جو مخلوق اور خالق کے درمیان حائل ہو اور انسان عبادتِ الٰہی کو بھی فراموش کر بیٹھے تو یہ موسیقی بھی حرام ہوگی۔

اِسلام نے لہو ولعب کو ممنوع قرار دیا ہے حرام نہیں۔ لہو ولعب میں ہر وہ چیز آسکتی ہے جس سے اِنسان کو کوئی فائدہ نہ پہنچے اور جس میں مشغول رہ کر اِنسان محض تضیع اوقات کرے۔ مگر موسیقی میں ایسی کوئی چیز نظر نہیں آتی۔ موسیقی رُوح کی غذا ہے۔ رُوح کو فرحت اور تازگی بخشتی ہے۔ رُوح میں بالیدگی اور مزاج میں نرمی پیدا کرتی ہے۔ اِنسان کے دِل میں دُوسرے اِنسانوں کے لئے درد پیدا کرتی ہے۔ موسیقی کا تعلق دِل کش آواز اور پاکیزہ رُوح سے ہے۔ آواز میں دِل کشی اور رُوح میں پاکیزگی پیدا کرنا انسان کے اپنے بس کی بات نہیں؎

ایں سعادت بزورِ بازو نیست
تا نہ بخشد خدائے بخشندہ

خُدا جب کسی اِنسان کو دِل کش آواز اور پاکیزہ رُوح عطا فرما دے اور وُہ انسان اس کی قدر نہ کرے اور اس سے دُوسروں کو مستفید ہونے کا موقع نہ دے تو یہ بھی کفرانِ نعمت ہے۔ موسیقار کا مقام بہت ارفع واعلیٰ ہے۔ قدرت نے اُسے ایسی نعمت سے مالا مال کیا ہے جو ہر انسان کو میسّر نہیں۔ وہ دُوسروں کا دل موہ لیتا ہے۔ یہی طاقت خُدا نے حُسن کو عطا کی ہے اور اسی لئے گانے کو اور حُسن کو زندہ جادُو کہا جاتا ہے۔ موسیقار کا کیریکٹر بہت اعلیٰ اور عدیم المثال ہوتا ہے۔ اگر موسیقار کا کیریکٹر ایسا نہیں تو وہ موسیقار، موسیقار نہیں، اس کی موسیقی، موسیقی نہیں۔ اس کی موسیقی کسی کا دِل خوش نہیں کر سکتی، کسی کو

متاثر نہیں کر سکتی۔ موسیقار کے لئے زاہد، عابد اور متقی ہونا ضروری ہے۔ ایک موسیقار جتنا زیادہ اپنے آپ کو یادِ الٰہی میں مشغول رکھے گا اتنا ہی وہ دنیا کی برائیوں سے بچے گا اور اتنا ہی اس کے فن کو کمال حاصل ہو گا اور اتنی ہی اس میں تاثیر ہو گی۔

صوفیائے کرام اور بالخصوص چشتیہ سلسلے کے بزرگان نے قوالی کو جائز اور یادِ الٰہی کا ذریعہ سمجھا ہے۔ اپنے معتقدین اور پیروکاروں کو قوالی سننے کی دعوت دی۔ محفلِ سماع کے شرکا کے لئے کچھ پابندیاں بھی لگائیں، قوال باشرع ہوں، سامعین بھی باشرع ہوں اور تمام لوگ باوضو ہوں اور نہایت ادب سے بیٹھیں کلام جو پیش کیا جائے وہ حمدیہ ہو یا نعتیہ ہو اچھے شعراء کا کلام ہو لچر اور فحش قسم کا نہ ہو۔ قوالی سن کر بزرگانِ دین پر رقت طاری ہو جاتی ہے۔ مگر وہ اتنے محو نہیں ہو جاتے کہ دنیا و مافیہا سے بے خبر ہو جائیں اور دینی اور دنیوی فرائض سے بے نیاز ہو جائیں۔ وہ اعتدال کے دائرے میں رہتے ہیں۔ یہ ضرور ہے کہ اعتدال سے بڑھنا ہر وقت مضر ہے۔ موسیقی میں اتنا محو ہو جانا کہ انسان اپنے گھر بار سے بے خبر ہو جائے اور اپنے متعلقین کی خیر خبر نہ لے سکے نہایت خطرناک ہے۔ ایسے لوگوں کے لئے بھی جو اعتدال کی حدود میں نہ رہ سکیں موسیقی حرام ہو سکتی ہے۔ بہر حال اگر موسیقی کو حرام مان بھی لیا جائے تو یہاں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ صوفیائے کرام نے اس کی سرپرستی کیوں کی اور اس کو ذریعۂ تبلیغ کیوں بنایا۔ حرام چیز تو ہر وقت حرام ہے کسی حرام چیز کو کسی نیک کام کے لئے استعمال کرنے سے بھی وہ حرام ہی رہے گی حلال نہیں ہو سکتی۔ قوالی کا شمار بھی موسیقی میں ہوتا ہے۔ یہ موسیقی کی ایک صنف ہے اس میں سازوں کا استعمال بھی ہوتا ہے۔ یہ صوفی شاعر اور موسیقار حضرت امیر خسروؒ کی ایجاد ہے جس کا ابتدائی نام قول تھا۔ جب سرزمین ہند پر کفر والحاد کے بادل چھائے ہوئے تھے لوگ بتوں کی پوجا کرتے تھے، پتھروں کو، چاند اور سورج کو خدا مانتے تھے ہر طرف جہالت چھائی ہوئی تھی، قتل و غارتگری عام تھی تو بزرگانِ دین تبلیغِ اسلام کے لئے عرب سے اُٹھے اور ہندوستان پہنچے۔ بزرگانِ دین چاہتے تھے

کہ لوگ اُن کے پاس آکر بیٹھیں، خدا اور رسولؐ کی باتیں سُنیں مگر کفار اُن کے نزدیک نہ پھٹکے۔ بزرگانِ دین کو جب اپنے مشن میں کامیابی نہ ہوئی تو اُنھوں نے یہ معلوم کرنے کی کوشش کی کہ ان لوگوں کو کیا چیز زیادہ عزیز ہے۔ یہ کس چیز میں زیادہ دلچسپی لیتے ہیں۔ ان کا ذریعۂ عبادت کیا ہے، تو انھیں بتلایا گیا کہ یہ موسیقی کے بہت دلدادہ ہیں اور موسیقی کو ہی ذریعۂ عبادت بنایا ہوا ہے۔ مندروں اور معبدوں میں ہر وقت گانا بجانا ہوتا رہتا ہے۔ لہٰذا بزرگانِ دین نے قوالی شروع کردی۔ تمام وہ لوگ جو اب تک مسلمانوں سے متنفر تھے جوق در جوق بزرگانِ دین کے پاس آکر بیٹھنے لگے۔ اور بڑے شوق سے قوالی سُننے لگے۔ بزرگانِ دین نے اپنا کام شروع کر دیا۔ خدا اور رسولؐ کا پیغام ان کو سنایا اچھی اچھی باتیں اُنھیں سنائیں انھوں نے اسلام قبول کرنا شروع کر دیا۔ اور مسلمانوں کی تعداد روزانہ بڑھتی گئی۔ یہ اُنھی بزرگانِ دین کی تبلیغ کا نتیجہ تھا کہ متحدہ ہندوستان میں مسلمانوں کی تعداد دس کروڑ تھی۔ اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ حرام چیز ہر وقت اور ہر زمانے میں حرام ہے۔ پھر بزرگانِ دین نے اس حرام چیز کو تبلیغ کا ذریعہ کیوں بنایا۔ اسے کیوں اپنایا۔ اور ایسا اپنایا کہ قوالی کا تقدس آج تک برقرار ہے۔ صُوفیائے کرام نے اسے صرف وقتی طور پر ہی نہیں اپنایا تھا بلکہ اب تو حال یہ ہے کہ قوالی کے بغیر ان بزرگان کی محفل مکمل ہی نہیں ہوتی۔ قوالی سُن کر ان پر وجدانی کیفیت طاری ہو جاتی ہے انسان تو انسان موسیقی تو اپنا اثر چرند، پرند اور درند سب پر ہی کرتی ہے۔ سانپ جیسا مُوذی جانور بین کی آواز پر مست ہو جاتا ہے، رقص کرنے لگتا ہے۔ اُس پر اِس قدر محویت طاری ہو جاتی ہے کہ سپیرا اُسے پکڑنے میں کامیاب ہو جاتا ہے۔ عرب کے ساربان سفر میں حُدی خوانی کرتے ہیں۔ جس سے ان کے اونٹ تھکان محسوس کئے بغیر ہزاروں میل کا سفر طے کر لیتے ہیں۔ نہ اُنھیں بھوک کی پرواہ ہوتی ہے اور نہ پیاس کی آپ نے اکثر دیکھا ہوگا کہ مویشیوں کو پانی پلانے کے لئے بھی لوگ سیٹی بجاتے ہیں بائیں

اپنے ننھے مُنے بچوں کو لوری گا کر سُلاتی ہیں۔ یہ بھی موسیقی ہے۔ تیتر اور بٹیر کو بھی سیٹی بجا بجا کر لڑایا جاتا ہے۔ جنگ کے موقع پر موسیقی کے ذریعے جوانوں میں جوش اور ولولہ پیدا کیا جاتا ہے۔ موسیقی جنگ میں اہم کردار ادا کرتی ہے۔ ۱۹۶۵ء کی جنگ کے موقع پر ہمارے فن کار محاذوں پر پہنچ کر اپنے جیالے جوانوں کا خون گرماتے رہے ہیں۔ ہمارے جوانوں نے سر دھڑ کی بازی لگا دی۔ اور میدانِ جنگ میں وُہ وُہ کارنامے دکھائے کہ دشمن بھی تعریف کئے بغیر نہ رہ سکا۔ اپنے سے چھ گنا فوج کا ہمارے جوانوں نے مُنہ پھیر دیا اور فتح حاصل کی۔ ۱۹۶۵ء کی جنگ خالص اسلامی جنگ تھی۔ یہ کُفر کے خلاف جہاد تھا۔ اس مقدّس جنگ میں موسیقی جس کو بعض حضرات حرام قرار دیتے ہیں، سے کام کیوں لیا گیا علماء حضرات کیوں خاموش رہے۔ کیوں نہ کوئی فتویٰ صادر فرمایا۔ کہ اس حرام چیز کو اس مقدّس جنگ میں استعمال نہ کیا جائے۔ اور ملکۂ ترنم نورجہاں کو میدانِ جنگ میں نہ جانے دیا جائے۔

خوش الحانی ایسی چیز ہے کہ اس کے بغیر مؤذن کی اذان اور پیش امام کی قرأت بھی خشک اور بے تاثیر ہو کر رہ جاتی ہے۔ قرآنِ پاک کو خوش الحانی سے پڑھنے کا خود قرآنِ پاک میں حکم دیا گیا ہے۔ کرخت لہجے اور قرأت سے ناآشنا امام کے پیچھے عام طور پر بہت کم مقتدی نظر آتے ہیں۔ لوگ ایسی مساجد کو جس میں امام خوش گلو نہ ہو خیر باد کہہ جاتے ہیں۔ مساجد میں خوش الحان پیش امام رکھنے کے لئے تاکید کی گئی ہے۔ حضورِ اکرم (صلی اللہ علیہ وآلہ وسلم) حضرت بلال (رضی اللہ عنہ) کی اذان زیادہ پسند فرماتے تھے۔ اب یہاں ایک سوال پیدا ہوتا ہے کہ اِن تمام مواقع پر مضامیر کا استعمال نہیں ہوا۔ یہ بالکل درست ہے۔ مگر ان اسلامی فریضوں کے علاوہ بھی سازوں کی ممانعت کا کہیں بھی ذکر نہیں ہے۔ اور نہ اس ممانعت کے لئے کوئی جواز نظر آتا ہے۔ حضور رسولِ مقبول (صلی اللہ علیہ وآلہٖ وسلم) کے زمانے میں سوائے ڈف کے اور کوئی ساز موجود نہ تھا۔ اس لئے سازوں کے حرام حلال

کے متعلق کہیں کوئی تذکرہ نہیں ملتا ہے۔ ملکِ عرب جو دینِ اسلام کا سرچشمہ ہے اور یہاں کے مسلمان ہم سے کہیں زیادہ سچے اور پکے ہیں، میں بھی موسیقی رائج ہے اور تمام قسم کے ساز استعمال ہوتے ہیں۔ حکومت خالصتاً اسلامی ہے۔ قانون بھی اسلامی رائج تو پھر وہاں کی حکومت نے موسیقی پر پابندی کیوں نہ لگائی۔ اور اس حرام چیز کو اپنے یہاں سے ختم کیوں نہیں کیا۔ وہاں موسیقی ہمارے یہاں سے کہیں زیادہ پروان چڑھ رہی ہے، اور فروغ پا رہی ہے۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ صوفیائے کرام قوالی کے لئے جس قسم کے کلام کو پسند کرتے ہیں وہ نعتیہ اور حمدیہ ہوتا ہے اور اردو، فارسی زبان میں ہوتا ہے۔ ہمارے مروجہ گانے زیادہ تر ہندی زبان میں ہوتے ہیں مگر اس فرق کی وجہ سے اس پر لفظ حرام کا اطلاق تو نہیں ہو سکتا ہے۔ قوالوں کو اس قسم کا کلام بھی گاتے سنا گیا ہے جیسے ؎

بہت کٹھن ہے ڈگر پنگھٹ کی
کیسے میں بھر لاؤں مدھوا کی مٹکی

ہمارے کلاسیکل گانوں میں گو زبان تو ہندی ہی استعمال ہوتی ہے مگر اکثر اور بیشتر کلام حمدیہ اور نعتیہ ہوتا ہے بالخصوص پاکستان میں۔ چند خیالوں کے بول ملاحظہ ہوں :

کریما کرم کر اپنا تو اللہ بخشن ھار
توہی داتا توہی بداتا تیرو ہی نام کرتار

دوسرے خیال کے بول ملاحظہ ہوں :

اللہ اللہ ذی شان اللہ   تو رحیم تو کریم تو ستار تو غفار   نام لئے تیر دھووے تسلّے

ایک اور خیال کے بول ملاحظہ ہوں :

ارج سنو میری بطحا نگر کے بسیّا   تم ہی تارن جگ نستارن تم بن کون کھویا

اس قسم کے ہزارہا خیالوں کے بول درج کئے جا سکتے ہیں مگر مضمون زیادہ طویل ہو جائے گا

اِس لیئے اسی پر اکتفا کیا جاتا ہے۔ اگر قوالی کے ذریعے صُوفیائے کرام اللہ کی محبت اور خُدا کا قرب حاصل کر سکتے ہیں تو ان راگوں میں بھی وُہ ہی چیز موجُود ہے۔ ان کے ذریعے خُدا کی اور رسُول کی محبت کیوں نہیں حاصل ہو سکتی ہے۔ یہ موسیقی بھی اِنسان کی رُوح کو پاکیزگی اور دِل کو جِلا بخشتی ہے اور عابد و معبُود کے بُعد کو دُور کرتی ہے۔ اچھا چلیئے تھوڑی دیر کے لیئے یہ بھی مان لیا جائے کہ موسیقی انسان کو بے راہروی کی طرف لیجاتی ہے اور دین و دُنیا سے غافل کر دیتی ہے۔ تو ہم کو اپنے گریبان میں مُنہ ڈال کر یہ بھی دیکھنا پڑے گا کہ ہم دِن بھر میں کتنی نیکیاں اور کتنی بُرائیاں کرتے ہیں۔ نیکیوں اور بدیوں کا موازنہ کرنے کے بعد ہم اس نتیجہ پر آسانی سے پُہنچ جائیں گے کہ نیکیوں کے پلڑے میں صفر ہے اور بدیوں کا پلڑہ بھاری ہے۔ اعمالنامہ سیاہ کارناموں سے پُر نظر آئے گا۔ یہ انسانی فِطرت ہے کہ انسان جس وقت بیکار بیٹھتا ہے تو اس کا خیال بُرائیوں ہی کی طرف جاتا ہے۔ شیطان غالب آجاتا ہے۔ تو پھر انسان کسی کی عیب جوئی اور کِسی کی بد خُوئی میں لگ جاتا ہے۔ عیاری، مکاری، دغابازی بیکار لوگوں کا مشغلہ ہوتا ہے۔ اور وہ بہت سے صغیرہ و کبیرہ گناہوں کے مرتکب ہوتے ہیں۔ اب دیکھنا یہ ہے کیا موسیقی کی محویت، انسان کو اس سے بھی زیادہ گناہوں کی طرف راغب کرتی ہے۔ میں دعوے سے کہہ سکتا ہوں کہ جتنی دیر ایک انسان کسی موسیقی کی محفل میں گزارتا ہے وہ کِسی گناہ کا مرتکب نہیں ہوتا۔

فنکار کا دِل بُہت نرم ہوتا ہے وہ خُدا کی مخلُوق سے محبت کرتا ہے۔ اس کے دِل میں دوسروں کے لئے درد ہوتا ہے۔ یہ ہر ایک کے دُکھ درد میں کام آنے کے لیئے ہر وقت تیار ہوتا ہے۔ یہ کسی کی عیب جوئی یا بدخوئی نہیں کرتا ہے۔ یہ صفات ایک اچھے فنکار میں پائی جاتی ہیں۔ ورنہ یوں تو آجکل ایسے لوگ بھی کثرت سے ملتے ہیں جن میں دُنیا بھر کے عیُوب موجُود ہیں اور وہ اپنے آپ کو فن کار کہنے میں فخر محسوس کرتے ہیں۔ یہ دلائل میں نے اپنی عقل کے مطابق پیش کر دی ہیں یہ فیصلہ قارئین کرام خود ہی کریں گے کہ

آیا وہ موسیقی کو حلال مانیں یا حرام سمجھیں۔ باقی جہاں تک اسلامی احکامات کا تعلق ہے
ان سے تو کوئی مسلمان بھی انحراف نہیں کر سکتا ہے۔ جیسا کہ اوپر عرض کر چکا ہوں،
اس سلسلے میں علماء کرام سے اکثر رجوع کیا گیا۔ ایک بزرگ نے صرف ایک حدیث پیش
کی۔ اَلْغِنَاءُ اَشَدُّ مِنَ الزِّنَاءِ۔ ابھی تک یہ بھی تصدیق نہیں ہو سکی
کہ یہ حدیث ہے یا کسی بزرگ کا قول ہے۔ اب مجھے اپنے اس موضوع کو تھوڑی سی
طوالت اور دینا ہوگی۔ میں یہ عرض کروں گا کہ غنا کی تعریف یہ ہے کہ کسی لفظ کی ادائیگی
میں تین یا تین سے زیادہ گٹکریاں استعمال کی جائیں تو یہ غنا کی تعریف میں آجائے گا۔
اس اصول کے تحت تو مؤذن کی اذان قاری حضرات کی قرأت کا شمار بھی غنا میں کیا
جاسکتا ہے۔ چونکہ قاری کی قرأت اور مؤذن کی اذان میں بے شمار گٹکریاں استعمال ہوتی
ہیں۔ مؤذن یا قاری اگر اپنی ادائیگی میں یہ گٹکریاں استعمال نہ کریں تو قاری اور مؤذن کے
لہجے میں کوئی دلچسپی باقی نہ رہے گی۔ مگر قاری کی قرأت اور مؤذن کی اذان پر آج تک
کوئی بھی معترض نہ ہوا۔ اس کے علاوہ ایک بات اور عرض کروں گا کہ پروردگارِ عالم نے
اپنے نبیوں کو وقت کے مطابق معجزات عطا فرمائے۔ اور یہ بھی قرین قیاس نہیں
کہ خدا اپنے کسی نبی کو معجزے میں حرام چیز عطا فرمائے۔ شریعت ہر نبی کی مختلف رہی
ہے مگر اصولِ فطرت میں کبھی تغیر و تبدل نہیں ہوا۔ حرام چیز ہر وقت اور ہر زمانے میں
حرام ہی مانی گئی ہے۔ چنانچہ جس وقت سحر سامری کا زور تھا تو اس وقت اس کے مقابلے
کے لیے پروردگارِ عالم نے اپنے پیغمبر حضرت موسیٰ علیہ السلام کو عصائے موسوی اور یدِ بیضا
عطا فرمایا۔ اور اسی طرح ایک زمانے میں موسیقی کو بھی بڑا عروج نصیب ہوا۔ موسیقاروں
کو لوگ خدا ماننے لگے اور ان کی عبادت کرنے لگے تو خلاقِ عالم نے حضرت داؤد ع کو
لحنِ داؤدی عطا فرمایا۔ حضرت داؤد ع نے لوگوں کو اسی لحن میں موسیقی سنائی۔ اور یہ بھی
ثابت ہے کہ پیغمبر خدا بربط پر گایا کرتے تھے۔ اس وقت بربط کے علاوہ اور ساز موجود

نہ تھے۔ حضرت داؤدؑ کی موسیقی نے لوگوں کو اپنی طرف مائل کیا اور لوگوں نے اللہ کا پیغام سُنا اور وُہ خُدا اور اس کے نبی پر ایمان لے آئے۔ اب پھر یہاں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ اگر موسیقی حرام ہے تو پھر پروردگارِ عالم نے اپنے برگزیدہ نبی کو حرام چیز معجزے کے طور پر کیوں عطا فرمائی۔ میں یہ سمجھتا ہُوں کہ موسیقی میں بظاہر کوئی ایسی چیز نظر نہیں آتی جس کی وجہ سے اسے حرام سمجھا جائے۔ بعض حضرات نے جن کو حرام وحلال کے تعین کا بھی کوئی حق نہیں پہنچتا ہے اِس فنِ لطیف پر لفظِ حرام کا اطلاق کر کے اس کی ترقی کو مسدُود کر دیا۔ یہ ہمارا قومی سرمایہ ہے، یہ تباہ ہو رہا ہے۔ آخر میں، میں یہ بھی عرض کرُوں گا کہ مجھے بھی حرام و حلال کے تعین کا حق نہیں۔ میں اس سلسلے میں نہ کسی کو مجبور کرُوں اور نہ رائے دُوں گا۔ یہ شرعی مسئلہ ہے۔ اب یہ قارئین کرام کی اپنی مرضی ہے وُہ اسے حرام مانیں یا حلال۔ مضمون کافی طویل ہو گیا ہے۔ اس دُعا پر ختم کرتا ہوں کہ خُدا ہمیں دین کو سمجھنے کی اور سیدھے اور سچے راستے پر چلنے کی توفیق عطا فرما دے۔ آمین۔ ثُم۔ آمین۔

مُصنّف

علاماتِ مستعملہ

یہ نشان جس سُر پر دیا گیا ہو اُس کو کومل سُر تصور کیجئے مثال کے طور پر سا رےؔ گاؔ ما پا دھا نی سا ۔ اس میں رے اور گا دونوں سُر کومل ہیں۔

جن سُروں کے اوپر یہ نشان دیا گیا ہو وُہ تار سپتک کے سُر ہیں اور جن سُروں کے نیچے یہ نشان دیا گیا ہو وہ مندر سپتک کے سُر ہیں۔ مثلاً نی رےؔ سا نی پا ما رے سا نی دھا سا ۔ اس میں رے اور سا کے اوپر یہ نشان دیا گیا ہے یہ دونوں سُر تار سپتک کے سُر ہیں اور آخیر میں نی دھا کے نیچے یہ نشان دیا گیا ہے یہ دونوں مندر سپتک کے سُر ہیں۔ باقی جن سُروں پر کوئی نشان نہیں دیا گیا ہے یہ مدھ سپتک کے سُر ہیں۔

S جس سُر کے آگے یہ نشان دیا گیا ہو اُس سُر کو ایک ماترہ کھینچنا ہو گا مثلاً گا ما پا S ما گا رے S سا ، اس میں پا اور رے کو دُوسرے سُروں سے دُگنا وقت دینا چاہیئے۔

‿ جن سُروں کے نیچے یہ قوس دی گئی ہو ان سُروں کو ایک ماترے میں ادا کرنا ہو گا مثلاً گاما پا رے گاماپا گاما رے سا۔ اِن سُروں میں گاما کو اتنا وقت دیا جائے گا جتنا پا کو دیا جائے گا۔ اور رے گا ما پا کو اتنا وقت دیا جائے گا جتنا رے کو یا سا کو دیا جائے گا۔

⁀ جن سُروں کے اُوپر یہ قوس دی گئی ہو اُن سُروں کو مینڈ میں ادا کیا جائے گا۔

مثلاً سا دھا۔ پا ما گا ان سُروں کی ادائیگی میں سا سے دھا تک اِس طرح مینڈ کھینچی جائے گی کہ درمیان میں نی کا سُر بھی چھو لیا جائے بگر واضح طور پر نہ لگایا جائے۔ اور پا سے گا تک اس طرح مینڈ کھینچی جائے گی کہ ما سُر کو ہلکا سا چھو لیا جائے۔

ا یہ علامت صرف تیبر مدھم کو واضح کرے گی۔ جن راگنیوں میں تیبر مدھم کا استعمال ہو گا وہاں تیبر مدھم پر یہ نشان دیا جائے گا۔

اا سرگم کے جس حصّے کے بعد یہ علامت دی گئی ہے اُسے دُہرایا جا سکتا ہے۔

اِصطلاحاتِ موسیقی

آروہ : راگ گاتے وقت نیچے کے سُروں سے اُوپر کی طرف یعنی مدھ سپتک کے سا سے تار سپتک کے سا تک پہنچنے میں جتنے سُر استعمال کئے جائیں اُن سُروں کے مجموعے کو آروہ کہتے ہیں۔

اوروہ : تار سپتک کے سا سے مدھ سپتک کی طرف لوٹتے ہوئے جو سُر استعمال کیئے جائیں ان سُروں کے مجموعے کو اوروہ کہتے ہیں۔

وادی سُر : یہ سُر راگ میں بادشاہ کی حیثیت رکھتا ہے۔ گاتے وقت اس سُر پر زیادہ زور دیا جائے اور اس کا استعمال بار بار کیا جائے گا یہ سُر راگ کی جان ہے۔ پوروانگ راگوں میں یہ سُر راگ کے پہلے حصے میں ہوتا ہے اور اترانگ راگوں میں راگ کے دوسرے حصے میں یعنے پنچم کے اُوپر کے سُروں میں واقعہ ہوتا ہے۔

سموادی سُر : اس سُر کی حیثیت راگنی میں وزیر کی سی ہے۔ اس سُر کی حیثیت وادی سُر سے دُوسرے درجے پر ہے۔ یہ سُر وادی سُر سے کم مگر دُوسرے سُروں سے زیادہ استعمال ہوتا ہے۔ اگر وادی سُر پنچم کے اُوپر کے حصے میں یعنے پنچم اور تار سپتک کے سا کے درمیان ہو تو سموادی سُر پنچم سے نیچے کے سُروں میں واقع ہوگا اور اگر وادی سُر پنچم سے نیچے کے سُروں میں واقع ہو تو سموادی سُر پنچم سے اُوپر کے سُروں میں کوئی ایک سُر ہوگا۔

انووادی سُر : وہ سُر ہے جس کا استعمال راگنی میں ممنوع تو نہ ہو مگر کم استعمال ہوتا ہو آروہ

میں متروک ہو یا اور وہ میں متروک ہو۔

وِوادی سُر : اس سُر کو بباوی سُر بھی کہتے ہیں۔ یہ سُر راگنی میں قطعاً متروک ہوتا ہے اس کے اِستعمال سے راگنی غلط ہو جائے گی۔

گرہ کا سُر : یہ وُہ سُر ہے جس سے راگنی کا الاپ شروع ہو جاتا ہے جیسے ایمن۔ پوریا۔ اور پوریا دھناسری وغیرہ میں الاپ مندر سپتک کی نکھاد سے شروع کیا جاتا ہے۔

نیاس کا سُر : یہ وُہ سُر ہے جس میں راگنی کے الاپ اور تانوں کا خاتمہ کیا جاتا ہے۔ جیسے بھوپالی میں الاپ اور تانوں کا خاتمہ رکھب پر ہوتا ہے اور ایمن میں گندھار پر ہوتا ہے۔ لہٰذا بھوپالی میں رکھب اور ایمن میں گندھار نیاس کا سُر ہے۔

سپتک : مدھ سپتک کی سا سے نی تک بارہ سُر ہوتے ہیں۔ پانچ کومل ہوتے ہیں اور پانچ سُر شدہ ہوتے ہیں اور سا پا دو سُر اچل سُر کہلاتے ہیں یعنے غیر متبدل۔ اِن بارہ سُروں کے مجمُوعے کو سپتک کہتے ہیں۔ انسانی آواز میں اور سازوں میں ایسی تین سپتک ہوتی ہیں۔ سب سے نیچے کی سپتک مندر سپتک کہلاتی ہے درمیانی سپتک کو مدھ سپتک اور سب سے اُوپر کی سپتک کو تار سپتک کہتے ہیں۔ مغربی موسیقی میں سپتک کو Octave کہتے ہیں۔ مندر سپتک کو Below the Octave اور تار سپتک کو Above the Octave کہتے ہیں۔

پُوروانگ : پورو ہندی زبان میں گزرے ہُوئے یا پچھلے کو کہتے ہیں۔ موسیقی میں پوروانگ راگنیاں وُہ راگنیاں کہلاتی ہیں جن کا زیادہ زور مندر اور مدھ سپتک میں رہتا ہے یہ راگنی پوروانگ پردھان راگنیاں کہلاتی ہیں۔

اتراَنگ : اتراَنگ راگنیاں وُہ راگنیاں کہلاتی ہیں جن کا زیادہ زور مدھ اور تار سپتک میں رہتا ہے۔

وکر سُر : وُہ سُر کہلاتا ہے جو تسلسل میں اِستعمال نہ کیا جائے۔ مثال کے طور پر سا نی دھا پا ما گا رے سا۔ یہ سُر تسلسل میں اِستعمال ہُوئے ہیں۔ اب اگر ان سُروں کو اِس طرح سے ادا کیا جائے۔ سا دھا نی پا گا ما رے سا، تو اس میں نی اور ما دو سُر اپنی صحیح جگہ سے ہٹ کر اِستعمال ہُوئے ہیں۔ یہ دونوں سُر وکر سُر کہلائیں گے۔ جن راگنیوں میں وکر سُر استعمال ہوتے ہیں وُہ راگنیاں وکر راگنیاں کہلاتی ہیں۔

سنکیرن راگنیاں : وہ راگنیاں کہلاتی ہیں جن میں تمام سُر تسلسل میں اِستعمال ہوتے ہیں۔

راگوں کا برن یا قسم

راگوں کی عام طور پر تین اقسام ہوتی ہیں۔ اوڈھو۔ کھاڈو۔ سمپورن۔ یہ ہی راگوں یا راگنیوں کا برن بھی کہلاتا ہے۔

اوڈھو : وہ راگنیاں کہلاتی ہیں جن کی آروہ اور اوروہ دونوں میں صرف پانچ سُر استعمال ہوتے ہوں۔ اور کوئی سے دو سُر متروک ہوں۔ جیسے بھوپالی میں مدھم اور نکھاد دو سُر متروک ہیں۔ یا مالکونس میں رکھب اور پنچم دو سُر متروک ہیں۔ یہ دونوں راگنی اور راگ اوڈھو کہلاتے ہیں۔

کھاڈو : کھاڈو وہ راگنیاں کہلاتی ہیں جن کی آروہ اور اوروہ دونوں میں صرف چھ سُر اِستعمال ہوتے ہوں۔ مثلاً پوریا اور ماروا۔ ان دونوں راگنیوں کی آروہ اور اوروہ میں پنچم کا سُر متروک ہے۔ تو یہ دونوں راگنیاں کھاڈو کہلاتی ہیں۔

سمپورن : وہ راگنیاں ہیں جن کی آروہ اور اوروہ میں ساتوں سُر استعمال ہوتے ہوں اور کوئی سُر متروک نہ ہو۔

ان تین اقسام سے نو اقسام اور پیدا ہوتی ہیں :-

اوڈھو اوڈھو	آروہ میں پانچ سُر	اوروہ میں پانچ سُر
اوڈھو کھاڈو	آروہ میں پانچ سُر	اوروہ میں چھ سُر
اوڈھو سمپورن	آروہ میں پانچ سُر	اوروہ میں سات سُر
کھاڈو کھاڈو	آروہ میں چھ سُر	اوروہ میں چھ سُر

کھاڈو اوڈھو	آروہ میں چھ سُر	اوروہ میں پانچ سُر
کھاڈو سمپورن	آروہ میں چھ سُر	اوروہ میں سات سُر
سمپورن سمپورن	آروہ میں سات سُر	اوروہ میں سات سُر
سمپورن اوڈھو	آروہ میں سات سُر	اوروہ میں پانچ سُر
سمپورن کھاڈو	آروہ میں سات سُر	اوروہ میں چھ سُر

نوٹ : جن راگ راگنیوں کی آروہ میں وکر سُر استعمال ہوتے ہوں۔ اس کی آروہ کے ساتھ لفظ وکر استعمال ہو گا۔ اور جن راگ راگنیوں کی اروہ میں وکر سُر استعمال ہوتے ہوں ان کی اوروہ کے ساتھ لفظ وکر استعمال ہو گا۔

مروّجہ تالیں

موسیقی میں طبلے کو بہت اہمیت ہے۔ بغیر طبلے کی سنگت کے گانا بجانا نامکمل ہے۔ بے تالہ گانے بجانے والوں کو موسیقی کے طبقوں میں بُری نظر سے دیکھا جاتا ہے۔ اس باب میں طبلے کی مروجہ تالیں بیان کی جائیں گی۔ پیشتر اس کے کہ تالیں بیان کی جائیں، تالوں پر دی ہوئی علامات سمجھ لینا نہایت ضروری ہے۔

○	یہ نشان خالی کو واضح کرتا ہے۔
+	یہ نشان تال کو ظاہر کرتا ہے
I	یہ نشان پہلی تال کو ظاہر کرتا ہے۔
II	یہ نشان دوسری تال کو ظاہر کرتا ہے۔
III	یہ نشان تیسری تال کو ظاہر کرتا ہے۔

سم : جس ماترے پر یہ لفظ درج ہوگا وہ سم کو ظاہر کرے گا۔ اور اس لفظ کے نیچے درج کئے ہوئے گانے کے بول پر دوسرے الفاظ کی نسبت زیادہ زور دینا ہوگا۔ سم کی پوزیشن تال میں چیکنگ پوسٹ کی سی ہوتی ہے۔ جو لفظ سم کے نیچے پڑتا ہے وہ تال کے ہر چکر میں سم کے نیچے ہی پڑے گا۔ اس کو یوں سمجھئے کہ جیسے اومنی بس والوں کی چیکنگ پوسٹ ہوتی ہے اور وہاں پر یہ نوٹ کیا جاتا ہے کہ بس اس چیکنگ پوسٹ پر ٹھیک اسی وقت پہنچی ہے جس وقت اسے پہنچنا چاہیئے تھا۔ راستے میں اس کی رفتار میں تو فرق نہیں آیا بس مقررہ رفتار پر چلائی گئی ہے۔ اگر بس چیکنگ پوسٹ

پر اپنے معینہ وقت پر نہیں پہنچتی تو معلوم ہو جاتا ہے کہ ڈرائیور نے اُسے ٹھیک رفتار سے نہیں چلایا۔ بس اسی طرح سم فنکار کی لَے یا رفتار کو چیک کرنے کے لیۓ ہوتا ہے۔ اگر گانے کا لفظ ٹھیک سم پر نہیں پڑتا ہے تو معلوم ہو جاتا ہے کہ فن کار لَے اور تال کا کچا ہے۔ اسکے گانے کی رفتار اور طبلے کی تال کی رفتار میں مطابقت ہونی چاہیئے۔

اس باب میں تالوں کے متعلق بیان کرنے سے قبل طبلے کے مُتعلق بیان کرنا بھی ضرُوری ہے۔ یوں تو طبلہ بذاتِ خوُد ایک نہایت وسیع موضوُع ہے۔ اس کے متعلق تفصیلات بیان کرنے کے لیۓ تو ایک علیٰحدہ کتاب کی ضرُورت ہے۔ تالیں بے شمار ہیں۔ مگر یہاں ہم صرف ان تالوں کو بیان کریں گے جو عام طور پر رائج ہیں اور جو ایک اچھے فنکار کے لیۓ ضروری اور کافی ہیں۔ ان سے مکمّل واقفیت حاصل کرنا فن کار کے لیۓ نہایت اہم ہے۔ یہ ضرُوری نہیں کہ فنکار انھیں طبلے پر بجائے مگر اگر کوئی فنکار ان تالوں کو طبلے پر بھی بجا سکے تو وُہ زیادہ بہتر ہو گا۔ ہر تال کے بول ایک نقشے کی شکل میں درج کئے جائیں گے۔ اور اِن بولوں پر ماتروں کا شمار بھی درج ہو گا۔ تالی اور خالی وغیرہ ظاہر کرنے کے لیۓ ان پر علامات جو اوُپر بیان کی جا چکی ہیں درج کی جائیں گی۔ ان کے اچھی طرح سمجھ لینے کے بعد شائقینِ فن اور طالبانِ علم کے لئے کتاب میں مندرج راگنیوں کی سرگموں کو لَے اور تال میں گانے میں بڑی سہُولت ہو جائے گی۔

اس کتاب میں ہم تین تال۔ ایکتال۔ جھپتال۔ تلواڑہ۔ جھومرہ۔ داورہ۔ کہروا۔ چارتال دیپ چندی۔ دھمار۔ آڑا چوتالہ۔ سواری۔ مغلئی۔ تیورا اور روپک' ان پندرہ تالوں کو تفصیلاً بیان کریں گے۔ یہ پندرہ تالیں ایک اچھے فن کار کے لئے کافی ہیں۔ اِس کتاب کے دُوسرے حصے میں انشاء اللہ مزید تالیں درج کی جائیں گی۔ طبلہ نوازوں کا عام طور پر تالوں کے بولوں پر اختلاف رہتا ہے۔ مثلاً تین تال میں ہم سم دُوسری تال پر رکھتے ہیں یہاں سے ہی ہم ماتروں کا شمار شروع کرتے ہیں۔ مگر بعض طبلہ نواز اس دُوسری تال کو لینے جو خالی

کے بعد تین تالوں کی درمیانی تال ہوتی ہے۔ اسے پہلی تال مانتے ہیں۔ اسی طرح ہم ایک تال میں سم والی تال کو تیسری تال مانتے ہیں۔ مگر طبلہ نواز اسے پہلے تال مانتے ہیں۔ اسی طرح دُوسری تالوں میں بھی اختلاف ہے۔ بہرحال بُنیادی اصُولوں اور بولوں میں کوئی خاص اختلاف نہیں ہے۔

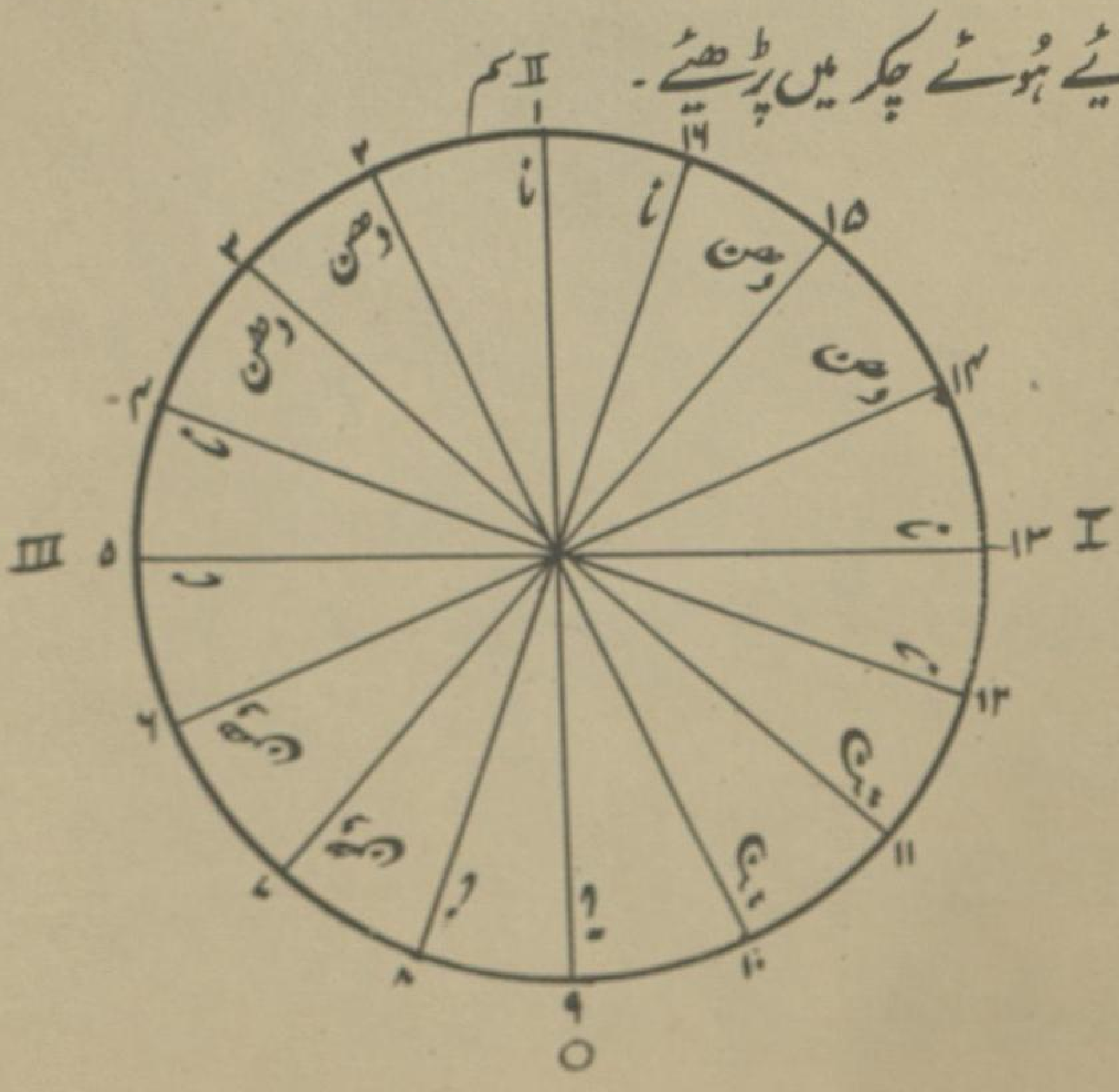
اب ہمیں طبلے کی ساخت کے مُتعلق کچھ بتانا ہے۔ زمانۂ قدیم میں طبلہ نہیں تھا۔ اس کی جگہ پکھاوج اور مردنگ استعمال ہوتا تھا۔ پکھاوج اور مردنگ کی ساخت تقریباً تقریباً ڈھولک سے ملتی جلتی تھی۔ یہ پکھاوج یا مردنگ، زمانۂ قدیم میں دھرپد کے ساتھ بجایا جاتا تھا۔ شہنشاہ اکبر کے دَور میں مشہور پکھاوجی کدو سنگھ ہُوئے تھے۔ جنھوں نے گج پرن بجاکر مَست ہاتھی کو رام کر لیا تھا۔ میں نے لکھنؤ میرس میوزک کالج کے سکھارام پکھاوجی کو سُنا ہے۔ یہ بھی کدو سنگھ مہاراج کے خاندان سے تھے۔ کلکتہ کے مشہور پکھاوجی بھگوان بابُو کو بھی سُنا ہے نہایت تیار پکھاوج بجاتے تھے۔ پکھاوج کے ہزاروں پرن ان کو یاد تھے۔ پنجاب کے مشہور پکھاوجی اُستاد ملنگ خان تھے۔ انکا پکھاوج بھی سُنا ہے۔ یہ بڑا تیار بجاتے تھے۔ یہ میرے ساتھ دہلی ریڈیو سٹیشن پر کام کرتے تھے۔ مگر آخیر میں وہ پکھاوج نہیں بجاتے تھے، صرف طبلہ بجاتے تھے۔ اُن کے فرزند فیاض خان بھی طبلہ بجاتے ہیں۔ شائد پشاور ریڈیو اسٹیشن پر ملازم ہیں۔

طبلہ اور پکھاوج کا باج بالکل مختلف ہے۔ پکھاوج کھُلے ہاتھ سے بجتا ہے۔ آج کل تو غائب ہو چکا ہے۔ اس کی جگہ کہیں کہیں مردنگ نظر آتا ہے اس کا استعمال بالخصُوص بنگال میں ہوتا ہے۔ مردنگ پکھاوج سے مشابہ ہے۔ مگر جسامت میں پکھاوج سے قدرے چھوٹا ہے۔ ہمارے ہاں جو چیز اس کی جگہ رائج ہے وُہ ڈھولک ہے پہلے تو ڈھولک صرف قوالی کے ساتھ استعمال ہوتی تھی۔ مگر آج کل فلموں میں بھی رواج پا گئی ہے۔ پنجاب میں بیاہ شادی کے موقع پر لڑکیاں ڈھولک پر گیت گاتی ہیں۔ لوک گیتوں کے ساتھ عام طور پر

ڈھولک پر ہی سنگت ہوتی ہے۔ حضرت امیر خسروؒ نے پکھاوج کو دو حصوں میں تقسیم کر کے طبلہ ایجاد کیا۔ بائیں حصے کو علیحدہ کر کے اس کا نام بایاں یا ڈگی رکھا۔ اور داہنے حصہ کو طبلے کا نام دیا۔ مگر ان دونوں حصوں کا نام طبلہ ہے۔ طبلہ اور پکھاوج کی شکل نیچے دی جا رہی ہے۔

تین تال ۱۶ ماترے

سب سے پہلے قارئین یہ سمجھ لیں کہ ماترہ کیا ہے۔ ماترہ وقت کے ایک یونٹ کا نام ہے۔ برابر وقفے کیساتھ ایک سے سولہ تک شمار کیجئے تو یہ ۱۶ ماترے ہوں گے۔ یا اس کی مثال یوں سمجھ لیجئے کہ گھڑی کی آواز کے ساتھ گننا شروع کیجئے۔ سولہ تک گنتے جائیے تو یہ تین تال کا ایک چکر پورا ہو جائے گا۔ گھڑی کی ٹک ٹک کی آواز کے وقفے کو آپ کم بھی کر سکتے ہیں زیادہ بھی کر سکتے ہیں۔ اسی رفتار کا نام لے ہے۔ ان ۱۶ ماتروں کو چار برابر حصوں میں تقسیم کیجئے۔ ہر ٹکڑا چار ماتروں کا ہوگا۔ ان چار حصوں میں سے ایک حصہ خالی کہلائے گا۔ اور تین حصے تالی کے ہیں۔ تال نمبر ۲ پر ماترہ نمبر ۱ شمار کیجئے۔ تال نمبر ۳ پر ماترہ نمبر ۵، ماترہ نمبر ۹ پر خالی، ماترہ نمبر ۱۳ پر پہلی تال۔ خالی طبلہ پر صرف ایک ہاتھ سے نکالی جائے گی۔ بایاں بالکل استعمال نہیں ہوگا۔ باقی تین تالوں میں طبلہ اور بایاں دونوں استعمال ہوں گے۔ اب اس کے بول نیچے دیئے ہوئے چکر میں پڑھیے۔



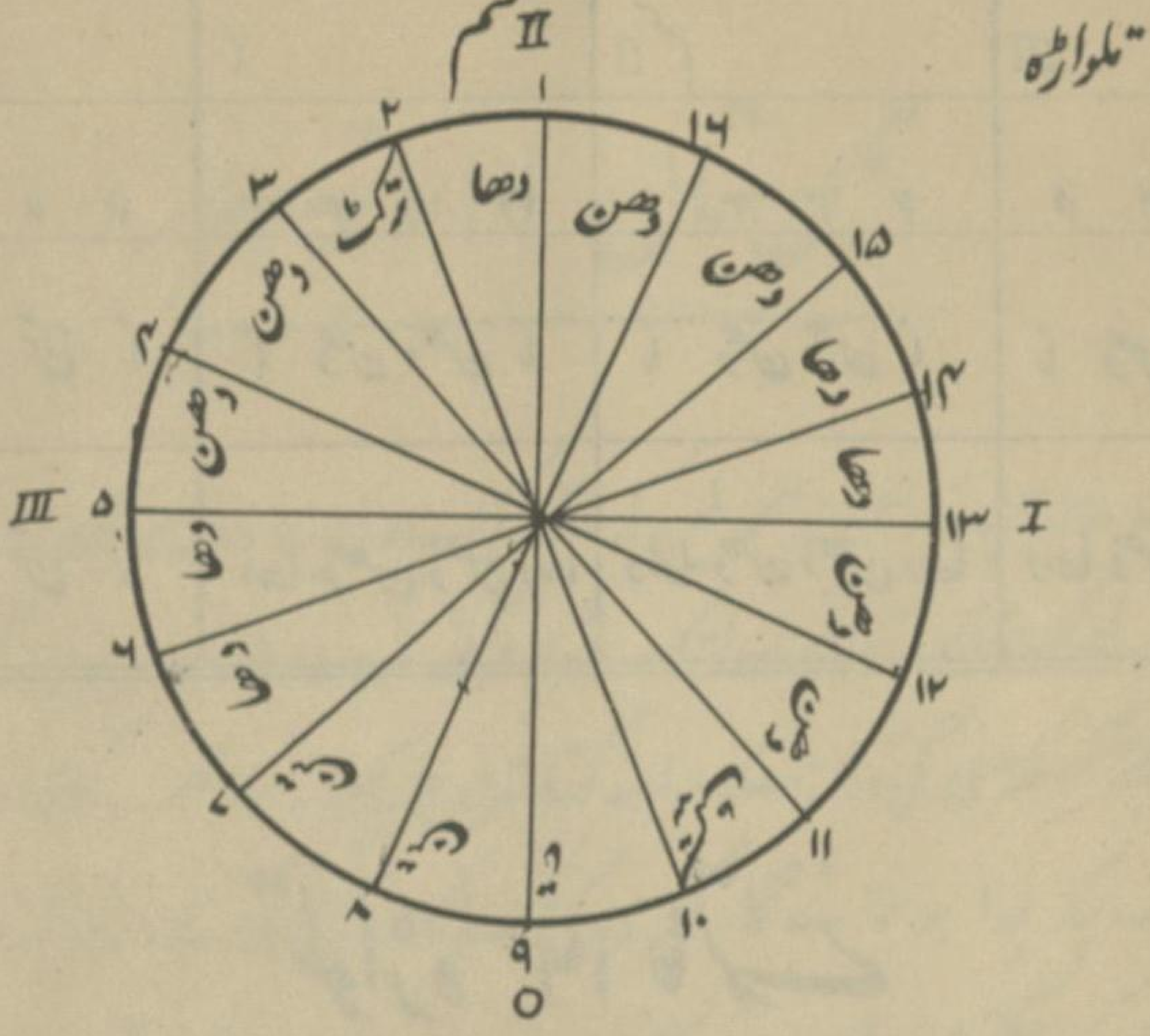
تال	۰	I	II سم	III
ماترے	۹ ۱۰ ۱۱ ۱۲	۱۳ ۱۴ ۱۵ ۱۶	۱ ۲ ۳ ۴	۵ ۶ ۷ ۸
بول	تا تن تن نا	نا دھن دھن نا	نا دھن دھن نا	نا دھن دھن نا
بول	تا تن تن تا	دھا دھن دھن دھا	دھا دھن دھن دھا	دھا دھن دھن دھا

تلواڑہ ۱۶ ماترے

یہ تال تین تال کی ہی قسم ہے۔ اس کے ۱۶ ماتروں کی تقسیم بالکل تین تال کی طرح ہے۔ تین تال دُرت لَے میں بجائی جاتی ہے۔ تلواڑہ بلمپت لَے کا ٹھیکہ، بلمپت لَے کے خیالوں کے ساتھ بجایا جاتا ہے۔ بلمپت لَے میں چونکہ لَے قائم رکھنا قدرے مشکل ہے اِس لئے تین تال اِستعمال نہیں کی جاتی۔ بلکہ ۱۶ ماتروں ہی میں تال کے بولوں میں کچھ الفاظ بڑھا دیئے گئے ہیں جس کی وجہ سے لے قائم رکھنا آسان ہوجاتا ہے۔ اس میں بھی تین تال کی طرح ماترہ نمبر ۱، ۵، ۱۳ پر تال ہے اور ماترہ نمبر ۹ پر خالی ہے۔ تال کے بول اور ماترے وغیرہ نقشۂ ذیل میں درج کئے گئے ہیں انھیں اچھی طرح سمجھ لیجئے۔ تال کے بول زبانی یاد کر لیجئے۔ اس سے آپ کو یہ آسانی رہے گی کہ خواہ آپ ہاتھ سے خود طبلہ نہ بھی بجاتے ہوں مگر جس وقت طبلہ نواز آپ کے ساتھ سنگت کرے گا تو آپ کی سمجھ میں یہ الفاظ آئیں گے اور آپ کو گانے میں یا بجانے میں بہت سہولت ہوگی۔

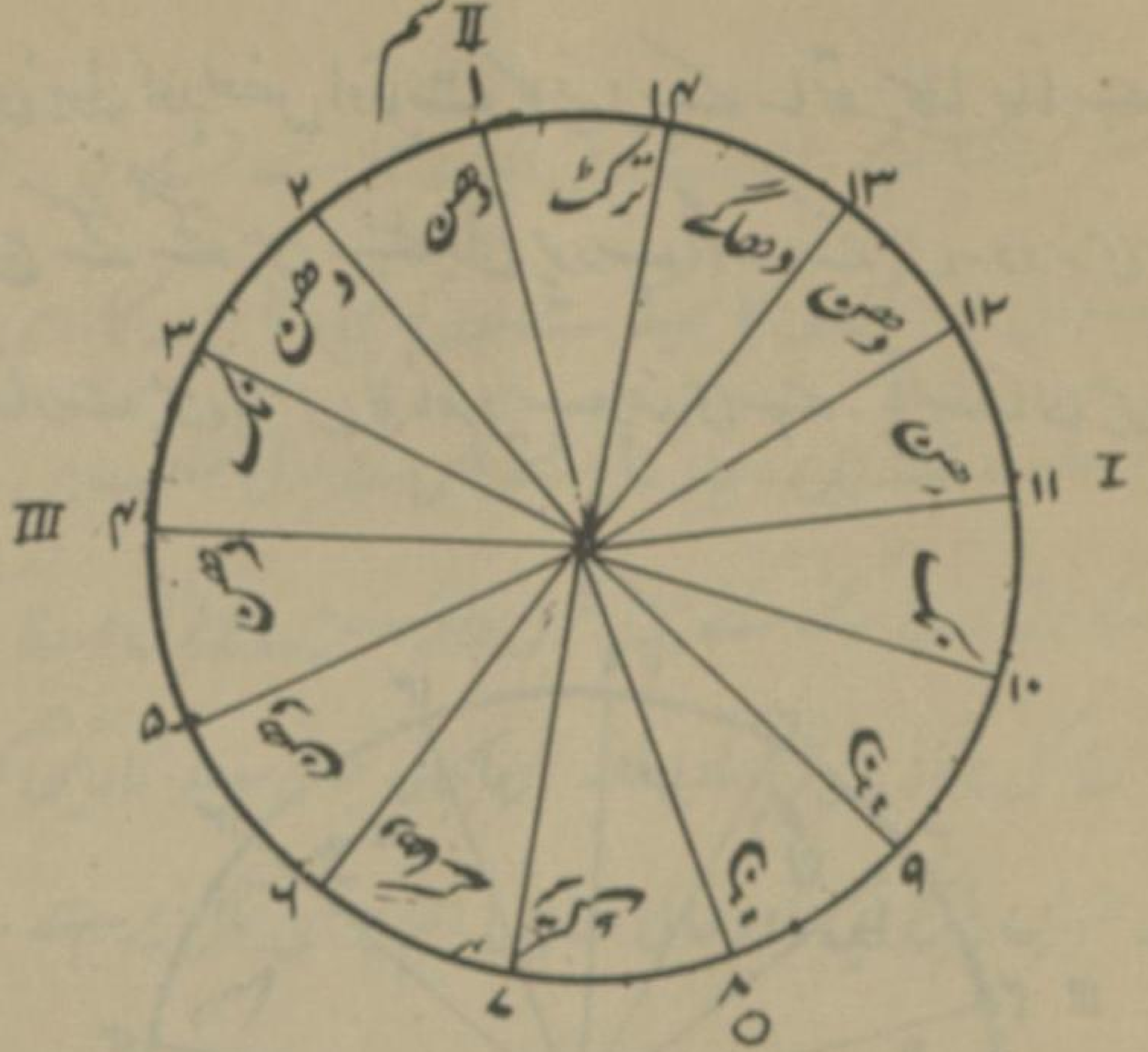
تال	۰	I	II سم	III
ماترے	۹ ۱۰ ۱۱ ۱۲	۱۳ ۱۴ ۱۵ ۱۶	۱ ۲ ۳ ۴	۵ ۶ ۷ ۸
بول	تا ترکٹ دھن دھن	دھا دھا دھن دھن	دھا ترکٹ دھن دھن	دھا دھا تن تن

تلواڑہ



جھومرہ ۱۴ ماترے

یہ چودہ ماتروں کی تال ہے۔ ان چودہ ماتروں کو بھی تین تال کی طرح چار حصّوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ فرق یہ ہے کہ تین تال میں چاروں حصّے برابر ہیں۔ ہر حصہ چار ماتروں کا ہے۔ اس تال میں چُونکہ چودہ ماترے ہیں۔ اِن چودہ ماتروں کو چار حصّوں میں اس طرح تقسیم کیا گیا ہے کہ تال کے دو جزو تین تین ماتروں کے ہیں۔ اور دو جزو چار چار ماتروں کے ہیں۔ خالی اور سم کی تال تین تین ماتروں کی ہیں۔ باقی کے دو حصّے چار چار ماتروں کے ہیں۔ لہٰذا یُوں سمجھ لیجئے کہ ماترہ نمبر ۱، ۴ اور ۱۱ پر تال ہے اور ماترہ نمبر ۸ پر خالی ہے۔ اصل میں یہ بھی دھرو پد کا ٹھیکہ ہے۔ جو قدیم زمانے میں پکھاوج پر بجایا جاتا تھا۔ مگر آج کل طبلہ نواز اِسے خیال کے ساتھ بھی بجاتے ہیں۔ مندرجہ ذیل نقشے میں چار اقسام کے بول درج کئے جا رہے ہیں۔ مگر سب سے پہلے بول آج کل زیادہ مقبول ہیں۔

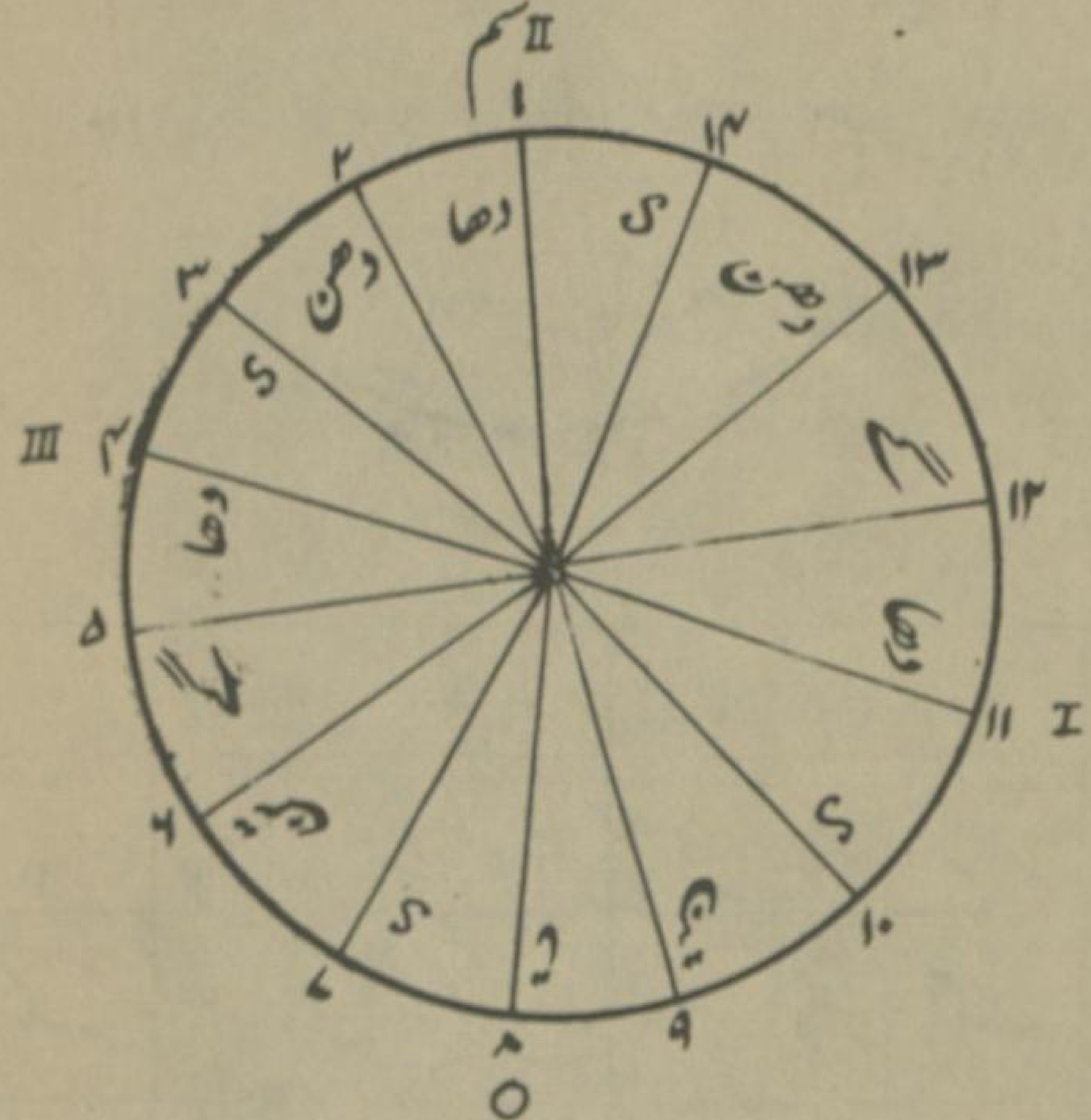


تال	۰	I	سم II	III
ماترے	۸ ۹ ۱۰	۱۱ ۱۲ ۱۳ ۱۴	۱ ۲ ۳	۴ ۵ ۶ ۷
بول	تن تن نک	دھن دھن دھاگے ترکٹ	دھن دھن نک	دھن دھن دھاگے ترکٹ
بول	تن تا ترکٹ	دھن دھن دھا تت	دھن دھن ترکٹ	دھن دھن دھا تت
بول	تن ءتا ترکٹ	دھن دھن دھاگے ترکٹ	دھاءدھا ترکٹ	دھن دھن دھاگے ترکٹ
بول	کٹ تا کڑنگ	دھن نا دھن نا	دھن نا کڑنگ	دھن نا تٹ تا

دیپ چندی ۱۴ ماترے

اِس تال کے ۱۴ ماتروں کو بھی جھومرے کی طرح چار حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ II تال سم والی اور خالی یہ دو جزو تین تین ماتروں کے ہیں اور پہلی تال اور تیسری تال چار چار ماتروں کی ہیں۔ ماترہ نمبر ۱ اور ۴ اور ۱۱ پر ضربیں ہیں۔ ماترہ نمبر ۸ پر خالی ہے۔ یہ معمولی برتاوے

کا ٹھیکہ ہے۔ ٹھمری، ہولی اور بعض اوقات کافیوں کے ساتھ بجایا جاتا ہے۔ ذیل میں تین اقسام کے بول درج کئے گئے ہیں۔ پہلے بول پورب انگ کے ہیں۔ دوسری دونوں اقسام پنجاب میں رائج ہیں۔ بھارت میں اس کا نام دیپ چندی ہے۔ پاکستان میں اسے چنچل یا چاچر کہتے ہیں۔

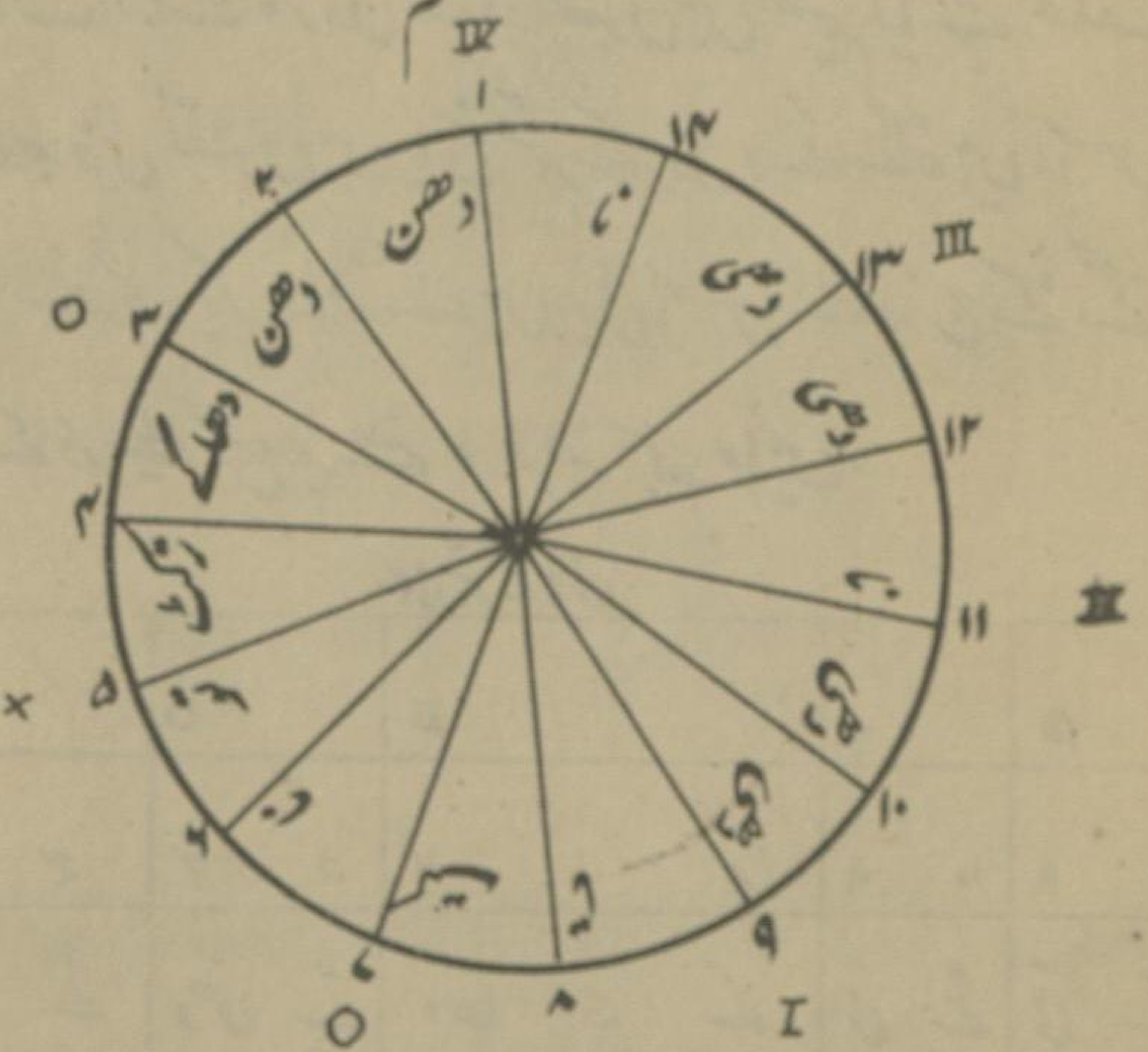


تال	٥	I	سم II	III
ماترے	۸ ۹ ۱۰	۱۱ ۱۲ ۱۳ ۱۴	۱ ۲ ۳	۴ ۵ ۶ ۷
بول	تا تن S	دھا گے دھن S	دھا دھن S	دھا گے تن S
بول	تا تر کٹ	دھن دھاگے دھن دھاگے	دھا تر کٹ	دھن دھاگے دھن دھاگے
بول	تا تا S	دھی نا دھی نا	دھا دھا S	تی نا تی نا

آڑہ چوتالہ

۱۴ ماتروں کا یہ ٹھیکہ بھی دھرپد کا ٹھیکہ ہے ان چودہ ماتروں کو دو دو ماتروں کے سات

برابر حصّوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ اس کے بول ایک تال سے مشابہ ہیں۔ کچھ بول بدل دیئے گئے ہیں۔ چونکہ ایک تال بارہ ماتروں کا ٹھیکہ ہے اور یہ چودہ ماتروں کا۔ اس لئے دو ماتروں کے لئے مزید بول بڑھائے گئے ہیں۔ چار تال سے اس کے بول مختلف ہیں۔ نیچے دیئے ہوئے نقشہ میں تین اقسام کے بول درج کئے گئے ہیں۔ گول دائرے میں جو بول درج کئے گئے ہیں وہ زیادہ ترائج ہیں۔ آج کل یہ تال خیال کے ساتھ بھی بجائی جاتی ہے۔ قارئین کو جو بول پسند ہوں یاد کرلیں۔ اس میں ضربیں پانچ ہیں اور خالی دو ہیں۔ سم چوتھی تال پر ہے۔



تال	0		+		0		I		II		III		IV سم	
ماترے	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱	۲
بول	دھاگے	ترکٹ	تو	نا	کت	تا	دھی	دھی	نا	دھی	دھی	نا	دھن	دھن
بول	دھا	ترک	تو	نا	کت	تا	دھی	دھی	نا	دھی	دھی	نا	دھی	دھی
بول	دھا	دھا	دھیم	تا	کٹ	تک	تگ	دھر	کٹ	تک	گدی	گن	دھا	دھگے

دھمار ۱۴ ماترے

اس تال میں ۱۴ ماترے ہیں جن کی تقسیم مختلف طریقوں سے کی جاتی ہے۔ جو ذیل کے نقشوں سے واضح ہو جائے گی۔ یہ تال دھروپد اور دھمار گانے کے لئے مخصوص ہے۔ مگر یہاں اکثر فن کار اس تال میں خیال بھی گاتے ہیں۔ بہر حال ہولی اور دھمار گانے والوں نے اس تال کو سات سات ماتروں کے دو حصّوں میں تقسیم کیا ہے۔ مختلف طبلہ نواز مختلف بول بجاتے ہیں۔ مندرجہ ذیل نقشوں میں پانچ قسم کے بول دئے گئے ہیں۔ اس تال کو چکر میں درج نہیں کیا جائے گا۔ چکر یا دائرے میں بول اس لئے درج کئے گئے تھے کہ قارئین تالوں کو اِن چکروں کے ذریعے صحیح پڑھنے کا طریقہ سمجھ جائیں۔

پہلی قسم کے بول

تال	سم I			۰		II			۰		III		۰	
ماترے	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴
بول	کے	دھی	ٹے	دھی	ٹے	دھا	S	کے	تی	ٹے	تی	ٹے	تا	S

دُوسری قسم کے بول

تال	سم III					۰		I			II			
ماترے	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴
بول	تا	دھی	ٹے	دھی	ٹے	دھا	S	تا	کی	ٹے	کی	ٹے	تا	S

تیسری قسم کے بول

تال	○ سم							I						
ماترے	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴
بول	کے	تی	ٹے	تی	ٹے	تا	ऽ	کے	دھی	ٹے	دھی	ٹے	دھا	ऽ

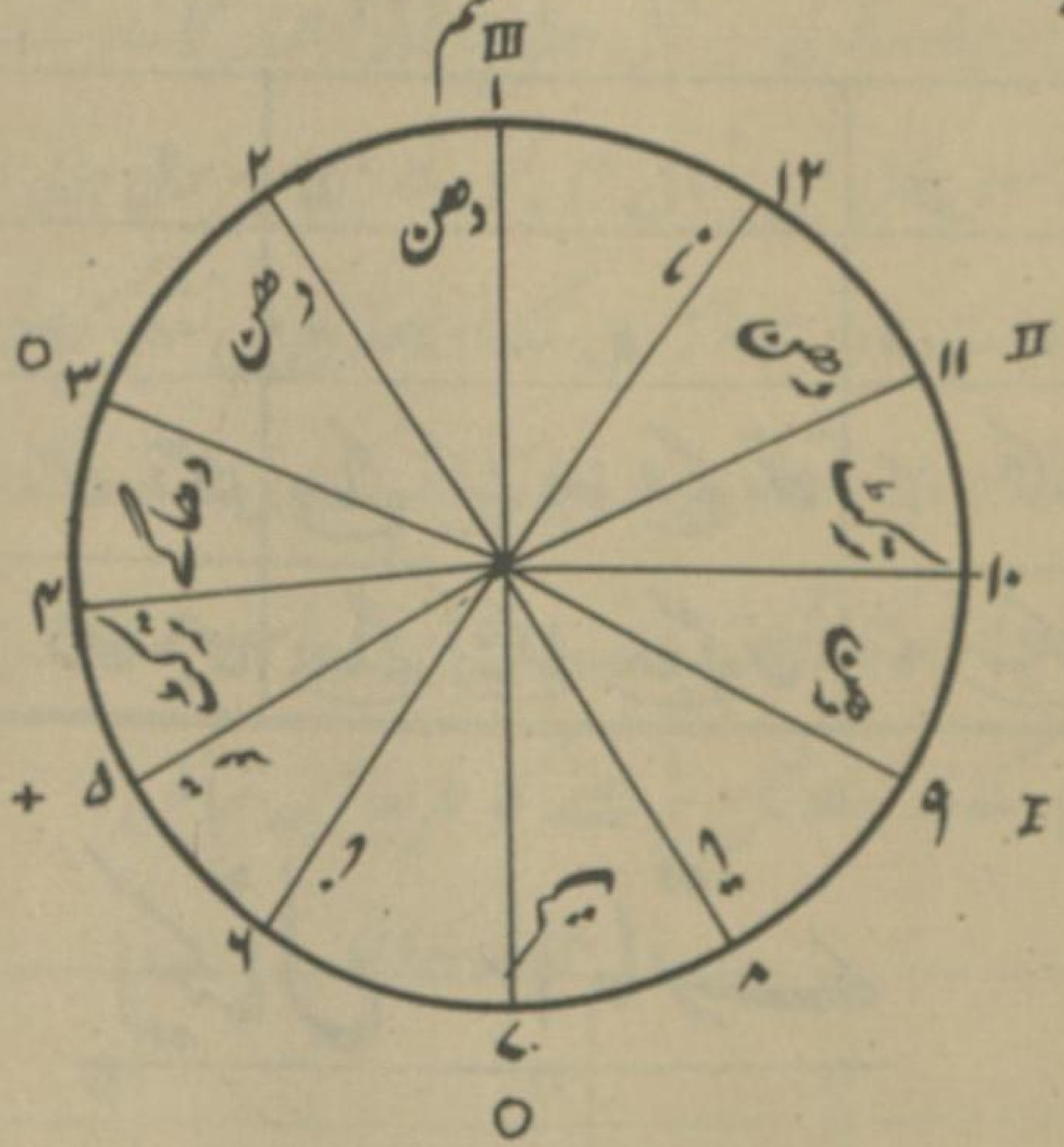
چوتھی اور پانچویں قسم کے بول

تال	○ سم					I					II			
ماترے	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴
بول	تا	دھن	ऽکڑ	دھن	دھن	دھاگے	ترکٹ	دھا	ऽگے	تن	تا	ترکٹ	تا	ترکٹ
بول	تا	دھن	تٹکٹ	دھن	دھن	دھاگے	تٹکٹ	دھاگے	تن	نا	تا	تٹکٹ	تا	تٹکٹ

ایکتال ۱۲ ماترے

ایک تال میں بارہ ماترے ہوتے ہیں۔ ان بارہ ماتروں کو چھ برابر حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ اس لحاظ سے ہر حصہ دو ماتروں کا ہوا۔ ان چھ حِصّوں میں سے تین حِصّے خالی کہلاتے ہیں۔ اور باقی تین حِصّے تال کہلاتے ہیں نیچے دیئے ہوئے نقشے اور گول دائرے میں دیئے ہوئے بولوں میں ماترہ نمبر ۳، ۴، ۵، ۶ اور ۷، ۸ کے نیچے جو بول درج کئے گئے ہیں وہ خالی کے بول کہلاتے ہیں۔ مگر نمبر ۵ اور ۶ جن پر یہ نشان (+) دیا گیا ہے۔ اس کو بھی اصل میں تال میں شمار کرنا چاہیئے مگر بعض حضرات خالی مانتے ہیں۔ بہرحال ہم ان بولوں کو تال میں شمار کریں گے۔ ماترہ نمبر ۹، ۱۰، ۱۱، ۱۲، ۱ اور ۲ کے نیچے جو بول درج ہیں

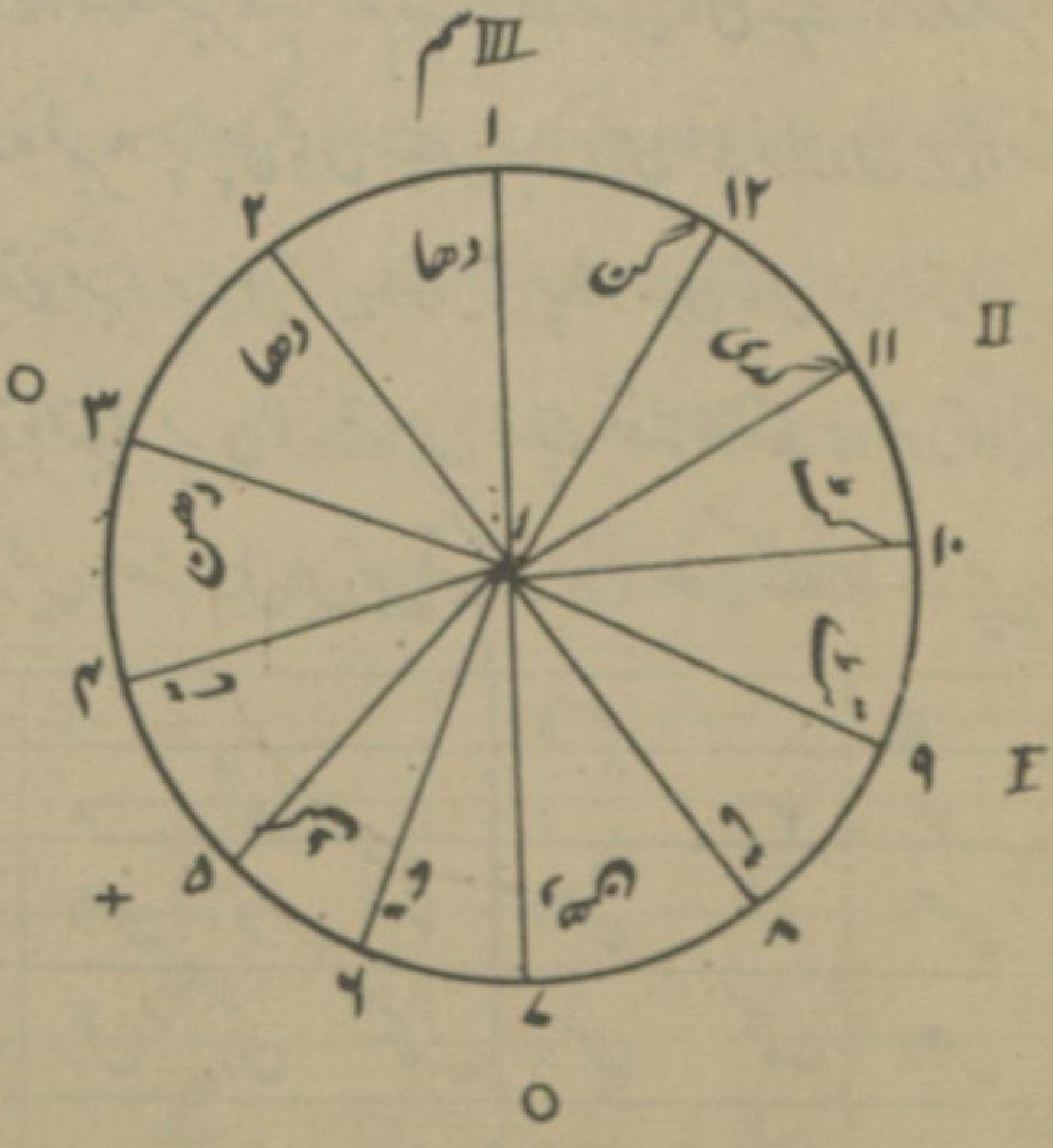
یہ سب تال کے بول ہیں۔ سم تیسری تال جس پر یہ بول بھی لکھا گیا ہے اور III نشان بھی دیا گیا ہے، یہیں سے ماتروں کا شمار ہوتا ہے۔ اس تال میں بلمپت اور درت کے بیں خیال گائے جاتے ہیں۔ اس کتاب میں ایک تال میں کافی سرگم درج کئے گئے ہیں۔ ان سرگموں کی اچھی طرح مشق کر لی جائے تو مبتدی حضرات کو خیالوں کے گانے میں دقت نہ ہوگی۔ نیچے گول دائرے میں بھی ایکتال کے بول درج کئے گئے ہیں۔ ماترہ نمبر ا سے بول پڑھنا شروع کیجئے اور برابر دائرے میں پڑھتے چلے جائیے۔ ماترہ نمبر ۱۲ پر پہنچ کر بغیر وقفے کے دوبارہ اور سہ بارہ پڑھتے جائیے۔



تال	۰		+		۰		I		II		سم III	
ماترے	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱	۲
بول	دھاگے	ترکٹ	تو	نا	کت	تا	دِھن	ترکٹ	دھن	نا	دھن	دھن

چار تال ۱۲ ماترے

ایک تال کی طرح یہ بھی بارہ ماترے کا ٹھیکہ ہے۔ یہ دھروپد کا ٹھیکہ اور پکھاوج پر بجایا جاتا ہے۔ مگر طبلہ نواز طبلے پر بھی کھلے ہاتھ سے بجا لیتے ہیں۔ اس کے ماتروں اور تالوں کی تقسیم بھی ایک تال کی طرح ہے۔ مگر بولوں میں فرق ہے۔ اس کو بھی چھ برابر حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ ہر حصہ دو ماتروں کا ہے۔ بعض لوگ اس میں چار ضربیں اور دو خالی مانتے ہیں۔ یعنے جس پر یہ نشان (+) دیا گیا ہے اس کا شمار ضربوں میں کرتے ہیں اور بعض اس نشان کے حصے کو خالی مانتے ہیں اور ضربیں صرف تین مانتے ہیں۔ بہر حال یہ کوئی خاص فرق نہیں ہے۔ آپ اس طرح مان لیجئے ماترہ نمبر ۱، ۵، ۹ اور ۱۱ پر تالیں مان لیں اور ماترہ نمبر ۳ اور ۷ پر خالی مان لیں۔ گو ہمارے ہاں دھروپد کا رواج نہیں ہے اور اس لئے اس ٹھیکے کا استعمال بھی نہیں ہے۔ تاہم ایک فنکار کے لئے اس ٹھیکے سے بھی واقف ہونا ضروری ہے۔ دھروپد ہندوستان میں رائج ہے، بلکہ آج کل بہت ترقی پر ہے۔

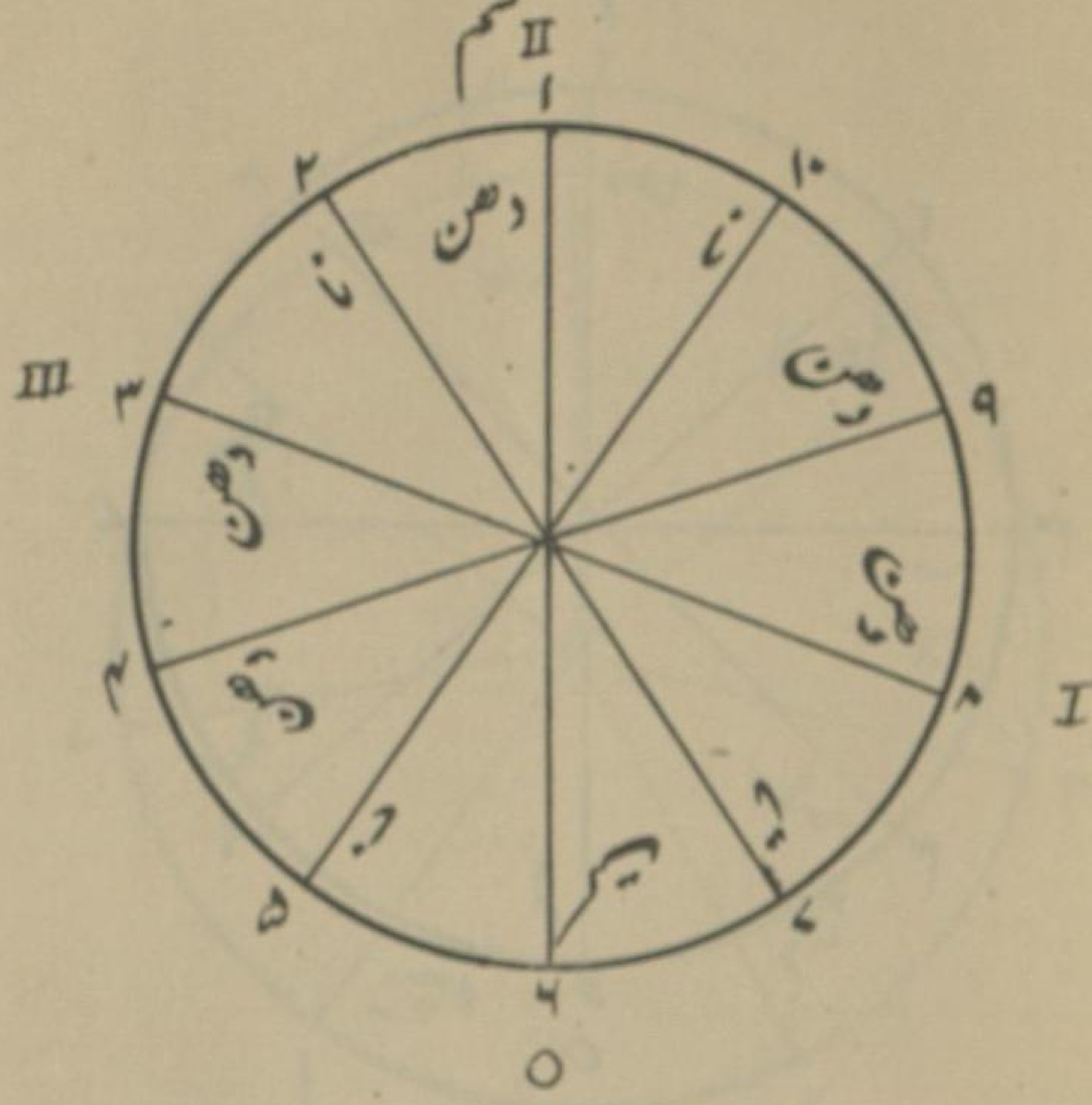


تال	०	+	०	I	II	III سم
ماترے	۳ ۴	۵ ۶	۷ ۱ ۸	۹ ۱۰	۱۱ ۱۲	۱ ۲
بول	دھن تا	کٹ دھا	دھن تا	تٹ کٹ	گدی گن	دھا ~ دھا

جھپ تال ۱۰ ماترے

اس تال میں ۱۰ ماترے ہوتے ہیں۔ اصل میں یہ بھی دھروپد کا ٹھیکہ ہے۔ اور پکھاوج پر بجنا چاہیئے لیکن آج کل طبلے پر خیالوں کے ساتھ بجایا جاتا ہے۔ بلمپت اور دُرت سے دونوں میں اِستعمال ہوتا ہے۔ اس میں ۱۰ ماتروں کو بھی چار حصّوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ دو حصے تین تین ماتروں کے ہیں اور دو حصّے دو دو ماتروں کے دو ماتروں والے ٹکڑوں میں ایک خالی ہے۔ اور ایک سم ہے۔ تین تال کی طرح اس میں بھی تین تالیں ہیں اور ایک حصہ خالی کہلاتا ہے۔ تین تال کی طرح اس کا سم بھی دُوسری تال پر پڑتا ہے۔ تیسری تال کے بعد خالی اور خالی کے بعد پہلی تال ہوتی ہے۔ ماترہ نمبر ۱ پر سم ہے یہ دُوسری تال ہے۔ ماترہ نمبر ۳ پر تیسری تال ماترہ نمبر ۶ پر خالی اور ماترہ نمبر ۸ پر پہلی تال ہے۔ یہاں بھی طبلہ نوازوں میں اختلاف پایا جاتا ہے۔ بعض طبلہ نواز ماترہ نمبر ۱ پر پہلی تال ماترہ تین پر دُوسری تال اور ماترہ نمبر ۸ پر تیسری تال مانتے ہیں۔ خالی ماترہ نمبر ۶ پر ہی مانتے ہیں۔ نیچے نقشہ ملاحظہ ہو اور تال کے بولوں کو اچھی طرح ذہن نشین کرلیں۔ نقشہ ذیل میں تین قسم کے بول درج کئے جاتے ہیں۔

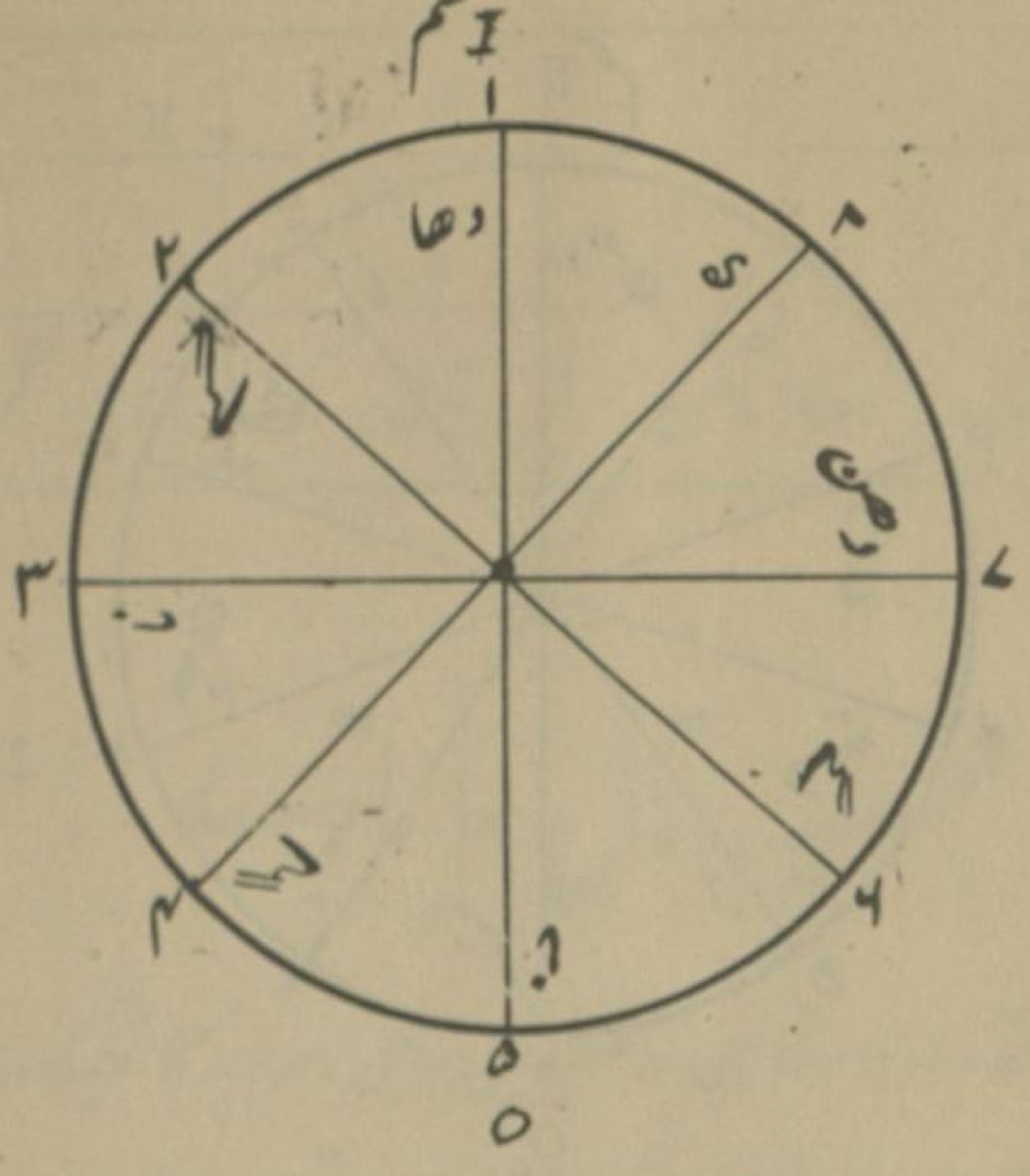
تال	०	I	II سم	III
ماترے	۶ ۷	۸ ۹ ۱۰	۱ ۲	۳ ۴ ۵
بول ۱	کت تا	دھن دھن نا	دھن نا	دھن دھن نا
بول ۲	تن نک	تن تن نک	دھن نک	دھن دھن نک
بول ۳	تا S	دھی تا S	دھا S	دھا گی نا



ٹھیکہ کہروا ۸ ماترے

یہ آٹھ ماتروں کا ٹھیکہ ہے۔ یہ گیت اور غزل اور ہلکے پھلکے گانوں کے ساتھ بجایا جاتا ہے۔ ان آٹھ ماتروں کو دو برابر حصّوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ ایک حصّہ خالی کہلاتا ہے اور دوُسرا سم۔ دونوں حصّے چار چار ماتروں کے ہیں۔ بعض لوگ اس ٹھیکے کو چار ماتروں میں بھی بجاتے ہیں۔ فلمی طبلہ نوازوں نے اسے نئے نئے رنگوں میں پیش کیا ہے۔ یہ ٹھیکہ کافیوں کے ساتھ بھی بجایا جاتا ہے۔ مگر اُس وقت اس کا سم خالی پر رکھتے ہیں۔ یہ معمولی برتاوے کا ٹھیکہ ہے۔ نقشہ ذیل میں تین اقسام کے بول درج کئے گئے ہیں۔

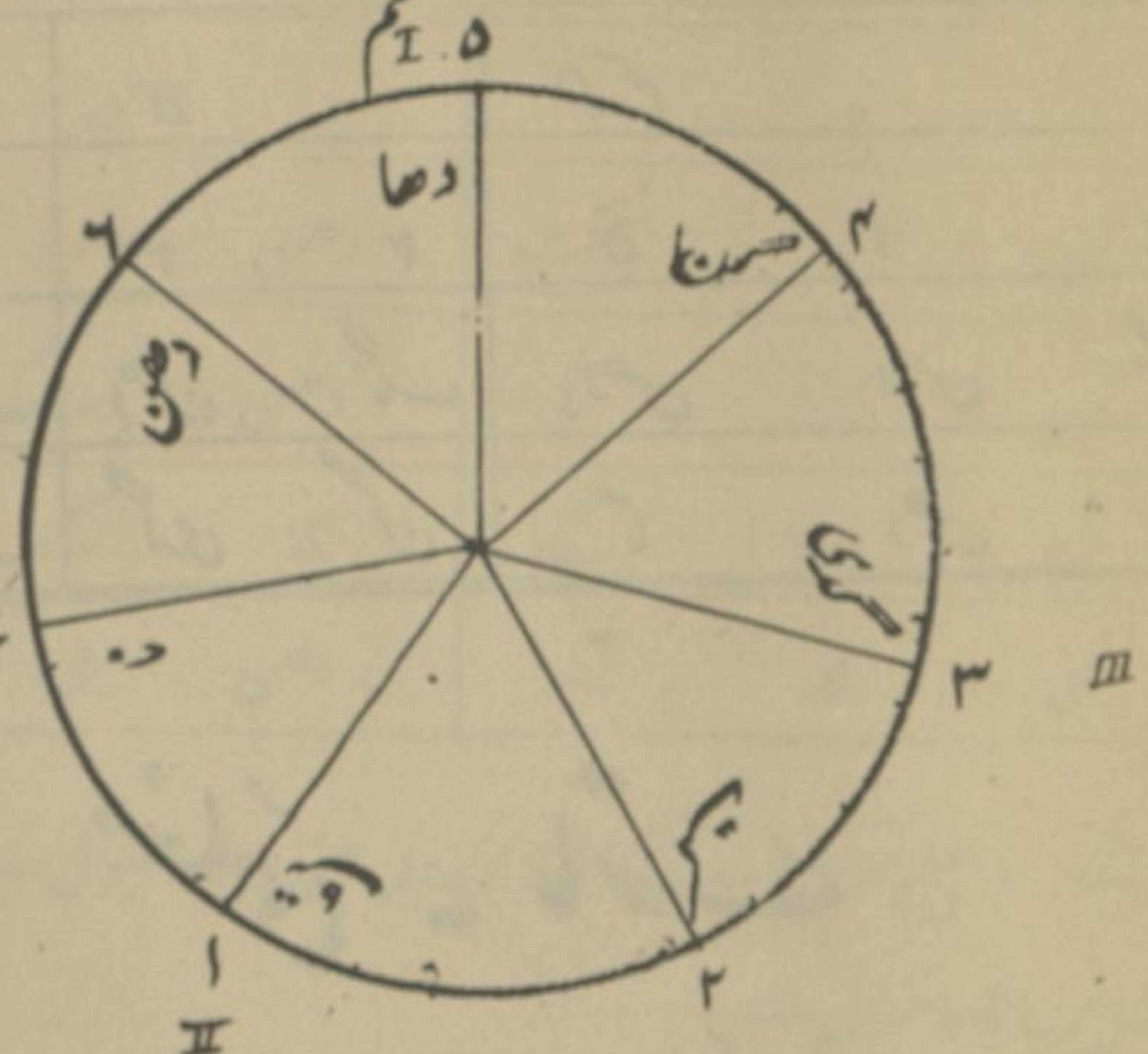
تال	٥				سم I			
ماترے	٥	٦	٧	٨	١	٢	٣	٤
بول١	نا	کے	دھن	S	دھا	گے	نا	تی
بول٢	نا	کے	دھی	نا	دھا	دھی	کی	ٹے
بول٣	S	کے	دھا	گے	تن	کے	دھا	گے



تیورا یا تیبرا ۷ ماترے

یہ ٹھیکہ سات ماتروں کا ہے۔ اِس کو تین حِصّوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ ایک حِصّہ تین ماتروں کا ہے اور دُوسرے دو حصے دو دو ماتروں کے ہیں۔ اِس ٹھیکے میں خالی نہیں ہوتی۔ تینوں حِصّوں پر ضربیں ہوتی ہیں۔ اور تینوں حصے ضربوں کے مانے جاتے ہیں۔ تین ماتروں والے حِصّے یعنے ماترہ نمبر ۸ پر سم ہوتا ہے۔ یہ ٹھیکہ بھی دھرو پد کا ہے۔ اور پکھاوج پر بجتا ہے۔ مگر لوگ اس کو غزل گیت وغیرہ کے ساتھ بھی اِستعمال کر لیتے ہیں۔ اور طبلے پر بجاتے ہیں مختلف لوگ مختلف قسم کے بول بجاتے ہیں۔ نقشہ ذیل میں چار اقسام کے بول درج ہیں۔

تال	II		III		I سم		
ماترے	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷
بول۱	تٹ	کت	گدی	گن	دھا	دھن	نا
بول۲	گدی	دی	گھڑ	نک	دھا	کڑ	نک
بول۳	دھن	نگ	دھن	نگ	دھا	دھن	نگ
بول۴	دھن	نا	دھن	نا	دھن	دھن	نا



روپک ۷ ماترے

یہ ٹھیکہ بھی سات ماتروں کا ہے۔ اس کی تقسیم بھی تیورا جیسی ہے۔ ضربوں کا نمونہ مختلف ہے۔ اس میں دو ضربیں اور ایک خالی ہے۔ سم اس کا خالی پر پڑتا ہے۔ بول بھی کچھ مختلف ہیں۔ تال اور بولوں میں طبلہ نوازوں میں اختلاف ہے۔ ہم مندرجہ ذیل نقشے میں تین قسم کے بول درج کر رہے ہیں۔ آپ کو جو بول پسند ہوں اپنا لیں۔ روپک کے بول ہم چکر میں درج نہیں کر رہے ہیں۔ ہمارا خیال ہے کہ اب قارئین کو تال کے بول پڑھنے کا طریقہ اچھی طرح سمجھ میں آگیا ہوگا۔

تال	٥ سم			I		II	
ماترے	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷
بول ۱	تی	تی	نا	دھی	نا	دھی	نا

تال	I		II		٥ سم		
ماترے	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷
بول۲	دھن	نگ	دھن	تگ	دھن	دھن	تگ
بول۳	دھم	کٹ	گدی	گن	تا	دھن	نا

مغلئی ۷ ماترے

یہ ٹھیکہ بھی سات ماتروں کا ہے۔ اس میں غزل گیت اور کافیاں گائی جاتی ہیں۔ اس ٹھیکے کا نام غالباً اس نسبت سے مغلئی رکھا گیا ہے کہ خاندان مُغلیہ کے آخری تاجدار بہادر شاہ ظفرؔ کا کلام زیادہ تر اسی تال میں گایا جاتا تھا۔ انکی غزلوں کا وزن یہ ہوتا تھا۔ مُتفاعِلُن۔ مُتفاعِلُن۔ مْتفاعِلُن۔ مُتفاعِلُن۔ یہ وزن صرف مغلئی تال ہی میں گایا جا سکتا ہے۔ شہنشاہ ظفر کی یہ غزل ؎

گئی یک بیک جو ہوا پلٹ نہیں دِل کو اپنے قرار ہے

اس کا وزن وہی ہے جو ہم نے اُوپر چار رکنوں میں درج کیا ہے۔ بہادر شاہ ظفر کی اور بہت سی غزلیں اسی تال میں سُنی گئی ہیں۔ اس تال کے سات ماتروں کو دو حصّوں میں تقسیم کیا گیا ہے ایک حصہ تین ماترے کا ہے یہ خالی ہے اور سم اسی پر پڑتا ہے۔ دُوسرا حصہ تال کا ہے یہ چار ماتروں کا ہے۔ مختلف طبلہ نواز مختلف بول بجاتے ہیں۔ مندرجہ ذیل نقشے میں چند اقسام درج کی گئی ہیں۔

تال	٥ سم			I			
ماترے	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷
بول۱	تن	S	S تا	دھا	گے	دھا	گے

تال	٥ سم			I			
ماترے	١	٢	٣	۴	۵	٦	٧
بول ٢	تن	تا	ترکٹ	دھن	دھن	دھاگے	ترکٹ
بول ٣	تن	ऽ	تا	دھن	دھاگے	دھن	دھاگے
بول ۴	تن	دھا	گے	ऽ	کے	دھا	گے
بول ۵	تن	ऽ	تا	دھن	ऽ	تا	تا

نوٹ : پہلی قسم پنجاب کے طبلہ نوازوں میں زیادہ مقبول ہے . اور پانچویں قسم یُو۔ پی بھارت میں زیادہ مقبول ہے .

دادرا ٦ ماترے

یہ چھ ماتروں کا ٹھیکہ ہے . صرف غزلوں اور گیتوں وغیرہ کے ساتھ بجایا جاتا ہے ۔ ہلکے پھلکے گانوں میں لائٹ کلاسیکل موسیقی میں دلورے کے ساتھ جو موسیقی کی اصناف میں سے ایک ہے بجتا ہے ۔ چھ ماتروں کو دو برابر حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے ۔ تین ماتروں کا ایک ٹکڑا خالی ہے اور دوسرا تین ماتروں کا ٹکڑا تال ہے ۔ تال پر سم پڑتا ہے ۔ بعض طبلہ نواز خالی پر بھی سم رکھتے ہیں ۔ فلمی طبلہ نوازوں نے اس ٹھیکے کے کئی قسم کے بول بنا رکھے ہیں ۔ نقشہ ذیل میں ہم تین قسم کے بول درج کر رہے ہیں ۔

تال	٥			I سم		
ماترے	۴	۵	٦	١	٢	٣
بول ١	دھا	تن	نا	دھا	دھن	نا
بول ٢	دھا	دھن	تا	دھا	دھن	دھا
بول ٣	دھا	کت	کت	دھا	دھن	نا

سواریاں ۱۵ ماترے ۳۰ اور ۳۲ ماترے

سواری کا ٹھیکہ عام طور پر رائج نہیں ہے. فن کار صرف اپنے کمالِ فن کا مظاہرہ کرنے کے لیئے اس ٹھیکے کا استعمال کرتے ہیں. بعض گایک سواریوں میں خیال وغیرہ گاتے ہیں. ہم یہاں تین قسم کی سواریاں درج کی ہیں. پانچ تال کی سواری ۱۵ ماتروں کی ہے اس کے علاوہ ایک سواری ۳۰ ماتروں کی اور ایک ۳۲ ماتروں کی ہے. ماتروں کی تقسیم اور بول ذیل کے نقشوں میں درج کئے گئے ہیں.

۱۵ ماتروں کی سواری

تال	I ۲ ۰	II	III	IV
ماترے	۱ ۲ ۳	۴ ۵ ۶ ۷	۸ ۹ ۱۰ ۱۱	۱۲ ۱۳ ۱۴ ۱۵
بول	دھےنا دِکڑدھے دِناکڑ	دھے ناتا دھی نا دھی نا	تی کڑ تونا ترکٹ تونا کڑانگ	کت تا دھی دھی نا دھی دھی نا

۳۰ ماتروں کی سواری

تال	I سم	II	III	IV
ماترے	۱ ۲ ۳ ۴ ۵ ۶ ۷ ۸	۹ ۱۰ ۱۱ ۱۲ ۱۳ ۱۴ ۱۵ ۱۶	۱۷ ۱۸ ۱۹ ۲۰ ۲۱ ۲۲ ۲۳ ۲۴	۲۵ ۲۶ ۲۷ ۲۸ ۲۹ ۳۰
بول	دھی نا کے دھی نا کے دھی دھی	نا کے دھی دھی نا کے تی نا	تی نا تر کٹ دھی نا دھی دھی	نا دھی دھی نا دھی نا

۳۲ ماتروں کی سواری

تال	I سم	II	III	IV
ماترے	۱ ۲ ۳ ۴ ۵ ۶ ۷	۸ ۹ ۱۰ ۱۱ ۱۲ ۱۳ ۱۴ ۱۵ ۱۶	۱۷ ۱۸ ۱۹ ۲۰ ۲۱ ۲۲ ۲۳	۲۴ ۲۵ ۲۶ ۲۷ ۲۸ ۲۹ ۳۰ ۳۱ ۳۲
بول	دھی ای نا آ دھی ای دھی	ای نا آ دھی دھی نا دھی دھی نا	تن ترکٹ تن تن نا نا تو	نا کت تا ترکٹ دھی نا دھی دھی نا

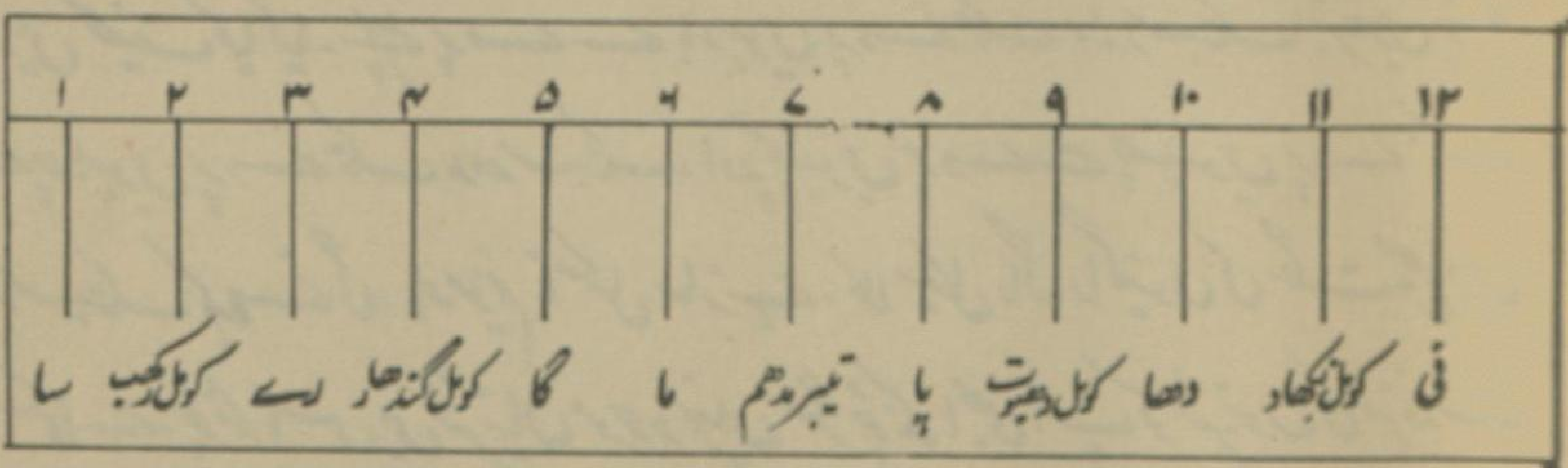
موسیقی کے حروفِ تہجّی

ہر علم اور ہر زبان کے حروفِ تہجّی ہوتے ہیں۔ اور جب تک طالب علم اس علم یا اس زبان کے حروفِ تہجّی سے واقف نہ ہو وہ اس علم یا زبان کو نہ پڑھ سکتا ہے اور نہ لکھ سکتا ہے۔ علمِ موسیقی ایک مکمل علم ہے۔ اس کی بھی اپنی ایک زبان ہے۔ اس زبان کے حرُوفِ تہجّی پر طالب علم کو پُوری قدرت حاصل ہونی چاہیئے۔ اس کے بغیر طالب علم آگے نہیں بڑھ سکتا۔ وہ نہ گا سکتا ہے اور نہ بجا سکتا ہے۔ دُوسری زبانوں کے حروفِ تہجّی بہُت زیادہ ہوتے ہیں مگر علمِ موسیقی کے حروفِ تہجّی صرف سات ہیں۔ مبتدیوں کے لئے ضروری ہے کہ وُہ ان سات سُروں سے پُوری واقفیت حاصل کرلیں۔ ان سات سُروں کے نام یہ ہیں۔ سُر۔ رکھب گندھار۔ مدھم۔ پنچم۔ دھیوت اور نکھاد۔ جس طرح دُوسری زبانوں میں حروف دو اقسام کے ہوتے جیسے انگریزی میں Vowel اور Consonant یا اردو میں حروفِ علت اور حروفِ صحیح تو اسی طرح موسیقی میں بھی ان سات سُروں کی دو قسمیں ہوتی ہیں۔ شدُھ سُر اور کومل سُر۔ یہ سات سُر جن کے نام اُوپر درج کئے گئے ہیں اِن میں دو سُر یعنے سُر پہلا حرفِ تہجّی اور پنجم اچل سُر یعنے قائم سُر یا نہ تبدیل ہونے والے سُر ہوتے ہیں۔ باقی کے پانچ سُروں کی دُوسری قسم کومل ہوتی ہے۔ یعنے رکھب۔ گندھار۔ مدھم۔ دھیوت اور نکھاد۔ ان کی دُوسری قسم کومل ہوتی ہے۔ کومل سُروں کی آواز شدھ سُروں سے نصف ہوتی ہے۔ ان بارہ سُروں کے مجموعہ کو سپتک کہتے ہیں۔ ان کی ترتیب اس طرح ہوگی۔

سُر۔ کومل رکھب۔ شدُھ رکھب۔ کومل گندھار۔ شدھ گندھار۔ کومل مدھم۔ تیبر مدھم پنچم۔ کومل دھیوت۔ شدھ دھیوت۔ کومل نکھاد اور شدُھ نکھاد۔ اس ترتیب میں مدھم سُر

کا نام اس طرح لیا جاتا ہے۔ کومل مدھم کو شدھ مدھم اور شدھ مدھم کو تیبر مدھم کہا جاتا ہے۔ جہاں ہم نے شدھ کا لفظ اِستعمال کیا ہے۔ اس کی جگہ موسیقی میں لفظ تیبر یا تیور بھی اِستعمال ہوتا ہے انگریزی موسیقی میں کومل سُروں کو Natural Notes اور شدھ یا تیبر سُروں کو Sharp Notes کہتے ہیں اور ان سات سُروں کے نام انگریزی موسیقی میں A, B, C, D, E, F and G, کہلاتے ہیں۔ میں چاہتا تھا کہ یہاں کچھ Staff Music کے متعلق بھی بیان کروں مگر مضمون کی طوالت سے ڈرتا ہوں۔ انشاءاللہ العزیز اس کتاب کے دوسرے حِصّے میں بیان کروں گا۔ بہرحال ان بارہ سُروں کو مختلف تراکیب سے ترتیب دینے سے لاتعداد راگ راگنیاں وجود میں آتی ہیں۔ یہاں یہ بات بھی قابلِ ذکر ہے کہ گاتے وقت یا سرگم میں ان سُروں کے پُورے نام اِستعمال نہیں ہوتے ہیں۔ ان ناموں کو مخفف کر لیا جاتا ہے۔ اور پھر یوں استعمال میں آتے ہیں۔ سُر۔ رکھب۔ گندھار۔ مدھم۔ پنچم۔ دھیوت۔ نکھاد کی جگہ سا۔ رے۔ گا۔ ما۔ پا۔ دھا۔ نی۔ اب ان سات سُروں میں نی کے بعد اُوپر کا سا بھی لگا لیجئے تو اصل میں تو سات ہی سُر ہیں۔ اُوپر کے سا کی آواز وہ ہی ہو گی جو نیچے کے سا کی ہے۔ مگر اُوپر کے سا کو بطور آٹھویں سُر استعمال کرنے سے پریکٹس کے وقت یہ آٹھ ماتروں یا سولہ ماتروں کا ایک چکر بن جائیگا۔ جس کی مشق طبلے کے ساتھ آسانی سے ہو سکے گی۔ اب آپ ان سُروں کی مشق اس طرح کریں گے۔ سا۔ رے۔ گا۔ ما۔ پا۔ دھا۔ نی۔ سا اور سا۔ نی۔ دھا۔ پا۔ ما۔ گا۔ رے۔ سا۔ اب یہ دونوں حِصّے آٹھ آٹھ سُروں کے ہو گئے پہلے حصے کو آروہ، انگریزی میں Ascend اور دوسرے حصے کو اوروہ، انگریزی میں Descend کہتے ہیں۔ ان سُروں کی صحیح آواز ذہن نشین کرنے کے لئے اور کانوں کی صحیح تربیت کے لئے آپ کو کوئی نہ کوئی ساز ضرور اِستعمال کرنا ہوگا۔ آپ بغیر ساز کی مدد کے ان سُروں کی صحیح آواز نہ نکال سکیں گے۔ سب سے آسان ساز ہارمونیم ہی ہو سکتا ہے اور یہ قریب ہر گھر میں موجود بھی ہوتا ہے۔ فی الحال آپ ہارمونیم کی مدد سے ان سُروں کی مشق کریں اور گلے سے بھی آواز ملا کر

گائیں ۔ ہارمونیم بائیں طرف سے دائیں طرف کو بجایا جاتا ہے ۔ بائیں ہاتھ سے باجے کی دھونکنی یا Bellows کو چلاتے ہیں ۔ اور دایاں ہاتھ سُروں کے لئے اِستعمال ہوتا ہے ۔ باجے کے کسی پردے پر اپنے داہنے ہاتھ کی اُنگلی رکھ لیں ۔ یہ آپ کا سُر یعنے سا ہوگا ۔ تیسرا پردہ شُدھ رکھب یعنے رے ۔ پانچواں پردہ گا ۔ چھٹا پردہ کومل مدھم جس کو اب شدھ مدھم کہا جائے گا ۔ آٹھواں پردہ پنچم دسواں پردہ دھیوت اور بارہواں پردہ نِکھاد ہوگا ۔ دُوسرا پردہ کومل رکھب ، چوتھا پردہ کومل گندھار ، ساتواں پردہ تیبر مدھم ، یاد رکھیئے کہ اصُولی طور پر اس کو شُدھ مدھم کہنا چاہیئے ۔ مگر یہاں اس کو تیبر مدھم کا نام دیں گے ۔ اور کومل مدھم جو چھٹے پردے پر ہے اس کو شدھ مدھم کہا جائے گا ۔ نواں پردہ کومل دھیوت اور گیارہواں پردہ کومل نکھاد ہوگا ۔ فی الحال آپ کومل سُروں کی مشق نہ کریں ۔ حسبِ ضرورت آئندہ سرگموں میں یہ مشق خود بخود ہو جائے گی ۔ پردوں کو شمار کرتے وقت کوئی کالا یا سفید پردہ چھوڑا نہ جائے ۔ باجے کے پردوں کی ترتیب اس طرح ہوگی ۔ ہم پہلے کالے پردے سے ڈائگرام بنا رہے ہیں ۔



ان پردوں پر ہاتھ رکھتے وقت پردہ نمبر ۱ پر دائیں ہاتھ کی پہلی اُنگلی یعنے کلمے والی اُنگلی رکھیئے ۔ دُوسری اُنگلی یعنے درمیان والی تیسرے پردے پر رکھیئے ۔ پانچویں پردے پر انگوٹھا چھٹے پردے پر پہلی اُنگلی آٹھویں پر درمیانی اُنگلی دسویں پردے پر تیسری اُنگلی اور بارہویں پر انگوٹھا رکھیئے ۔ اور مشق کرنے کے لیئے تیرھویں پردے پر جو اوپر کا یعنے تار سپتک کا سا ہے ۔ پہلی اُنگلی رکھیئے ۔ اور بالکل اسی ترتیب سے واپس لوٹ جایئے ۔ یہ خیال رہے کہ جس سُر پر

جو اُنگلی اُوپر جاتے وقت رکھی گئی تھی اور جن سُروں پر یعنے چوتھے اور بارہویں سُر پر جہاں انگوٹھا استعمال کیا گیا تھا۔ اُن سُروں پر وہی اُنگلی اور انگوٹھا استعمال کیا جائے۔

یہ جیسے بارہ سُروں کی ایک سپتک شکل میں دکھائی ہے۔ ایسی باجے میں تین سپتک ہوتی ہیں۔ یعنے ۳۶ سُر ہوتے ہیں۔ بعض باجوں میں اس سے بھی زیادہ سُر ہوتے ہیں۔ اِن سُروں کے علاوہ پانچ سُروں کی یعنے رکھب۔ گندھار۔ مدھم۔ دھیوت۔ نکھاد کی شُرتیاں بھی ہوتی ہیں۔ اس وقت آپ شُرتیوں کے قصّے میں نہ پڑیں۔ یہ کتاب کے دُوسرے حِصّے میں سمجھائی جائیں گی۔ ہارمونیم انگریزی ساز ہے مگر مشرقی موسیقی نے اسے اتنا اپنایا ہے کہ اب اس کے بغیر آرکسٹرا مکمل نہیں ہوتا۔ انگریزی موسیقی میں اِس کی جگہ اکارڈین نے لے لی ہے۔ ہماری موسیقی میں بھی اب ہارمونیم کی جگہ اکارڈین نے لے لی ہے۔ اکارڈین بہت قیمتی ساز ہے۔ ہر شخص کی قوتِ خرید سے باہر ہے۔ اس لئے عام طور پر ہارمونیم زیادہ استعمال ہوتا ہے۔ ویسے دونوں کی ساخت میں کوئی خاص فرق نہیں۔ ابتدا میں ہارمونیم میں شُرتیوں کے پردے بھی لگائے گئے تھے۔ مگر ہارمونیم بہت لمبا ہوگیا تھا۔ اور اس کا بجانا بہُت مشکل ہوگیا تھا۔ اِس لئے بعد میں تخفیف کیا گیا۔ پہلے پردے سے بارہویں پردے تک مندر سپتک، تیرھویں پردے سے چوبیسویں پردے تک مدھ سپتک اور پچیسویں پردے سے چھتیسویں پردے تک تار سپتک کہلائے گی۔ ہارمونیم نامکمل ساز ہے۔ کلاسیکل راگ راگنیوں کی سنگت صحیح نہیں ہوسکتی ہے۔ چُونکہ اس میں شُرتیاں موجود نہیں مگر چُونکہ ابھی آپ کو شُرتیوں کی ضرورت نہیں۔ اس لئے آپ اسے ہی استعمال کریں۔ اور اسی پر کومل اور شُدھ سروں کی مشق اچھی طرح کرلیں۔ اب اس طرح مشق کریں۔

اروہ	واپسی	اوروہ
سا۔ رے۔ گا۔ ما۔ پا۔ دھا۔ نی۔ سا۔	سا۔ نی۔ دھا۔	پا۔ ما۔ گا۔ رے۔ سا۔

۱ ۳ ۵ ۶ ۸ ۱۰ ۱۲ ۱۳ ۱۳ ۱۲ ۱۰ ۸ ۶ ۵ ۳ ۱

انگلی نمبر ۱ ۲ ۔ انگوٹھا ۔ انگلی نمبر ۲ ۳ ۱ انگوٹھا ۔ انگلی نمبر ۱ انگلی نمبر ۱ انگوٹھا ۔ ۳ ۲ انگوٹھا انگلی ۱ ۲ ۲ انگلی نمبر ۱

خیال رہے کہ یہ سُر لکھنے میں دائیں سے بائیں لکھے گئے ہیں مگر باجے پر بائیں سے دائیں طرف بجائے جائیں گے۔ اُوپر دیا ہُوا یہ پلٹا سولہ سُروں کا ہے۔ یہ کہروے اور تین تال میں آسانی سے بج سکے گا۔ کہروے میں نمبر ۱ پر اور اوردہ کے نمبر ۱۳ پر سم ہوگا۔ اور تین تال چونکہ سولہ ماتروں کی تال ہے اس لیئے ہر مرتبہ آروہ کی نمبر ۱ پر سم آئے گا۔ مبتدیوں کو ان سُروں کی اچھی طرح مشق کرنی چاہیئے اور ان کی آوازوں سے پُورے طور پر آگاہی حاصل کرنی چاہیئے۔

دُوسرے مقبُول ساز

آج کل ہماری موسیقی میں مغربی سازوں نے بڑی مقبولیت حاصل کرلی ہے۔ ہمارے قارئین میں کافی تعداد ایسے حضرات کی ہوگی جو گلے سے گانے کی بجائے ساز بجانا زیادہ پسند کریں گے۔ مغربی ساز تو ہماری موسیقی میں اتنے داخل ہوچکے ہیں کہ ان کا تعارف کرانے کے لئے ایک علیحدہ کتاب کی ضرُورت ہے۔ ہم یہاں چند سازوں کا ذکر کریں گے۔ کلاسیکل گانیوالوں کے لیئے اہم ساز تانپورہ ہے اور اس کے ساتھ سنگت سارنگی پر ہوتی ہے۔

تانپورہ میں صرف چار تار ہوتے ہیں۔ نیچے کا حصہ تونبا ہوتا ہے۔ یہ کدو کا ہوتا ہے۔ اس کی کاشت خاص طور پر کی جاتی ہے۔ پاکستان میں اِس کی کاشت نہیں ہوتی۔ ہمارے ہاں اب ستار اور تانپورے کے لئے لکڑی کے تونبے بنائے جاتے ہیں۔ ہندوستان میں اس کی کاشت مرج میں ہوتی تھی۔ یہ جگہ بمبئی کے قریب تھی۔ افریقہ کے تونبے بھی بہت مشہور ہیں۔ تانپُورے کو داہنے ہاتھ کے برابر کھڑا کیجئے۔ کھونٹیاں اُوپر کی جانب ہوں اور تونبا نیچے کی جانب تو اس طرح آپ کے بائیں ہاتھ کی جانب جو پہلا تار ہوگا۔ اُسے پنچم میں ملائیے یہ آہنی تار ہے۔ اس کے بعد دو تار جوڑے کے تار کہلاتے ہیں۔ ان کو سُر میں ملائیے اور چوتھے تار کو جو سب سے داہنی طرف ہے اور سب سے موٹا ہے اس کو کھرج میں یعنے مندر سپتک کے سا میں ملائیے۔ تانپورہ چھیڑنے کا طریقہ یہ ہے کہ داہنے ہاتھ کی درمیانی اُنگلی کے آخری پُورے کی بائیں کور پنچم کے تار پر ہلکے سے لگائیے اس کے بعد پہلی انگلی یعنے انگوٹھے کے برابر والی اُنگلی سے باقی کے تین تاروں کو چھیڑئیے۔ ان تاروں کو چھیڑتے وقت یہ خیال رکھیئے کہ Stroke برابر کے ہوں اور ان میں تسلسل قائم رہے۔ اب اس کے ساتھ

آواز ملائیے اور گائیے۔

ستار

یہ ہمارے یہاں کا قدیمی ساز ہے۔ زمانۂ قدیم میں اِس سے ملتا جلتا ایک ساز ہوتا تھا جسے وینا کہتے تھے۔ اِسی میں حضرت امیر خسروؒ نے ترمیم کی اور اس کا نام ستار رکھا۔ ستار میں تانپورہ کی طرح ایک تونبا ہوتا ہے۔ اُوپر کا حِصّہ ڈانڈ کہلاتا ہے۔ اِس پر پیتل کے پردے بندھے ہوتے ہیں۔ یہ پردے تعداد میں مختلف ہوتے ہیں۔ مگر زیادہ سے زیادہ کسی ستار پر انیس ہو سکتے ہیں اور یہ ستار اچل ٹھاٹھ کا کہلاتا ہے اس میں راگ راگنیوں کو بجاتے وقت زیادہ تبدیلی نہیں کرنی پڑتی۔ دُوسرے ستاروں پر ہر راگنی بجانے کے لیئے زیادہ پردوں کو آگے پیچھے کھسکانا پڑتا ہے۔ ڈانڈ کے اُوپر کے حِصّے میں پانچ کھونٹیاں موٹی قسم کی ہوتی ہیں۔ پہلی کھونٹی پر ایک آہنی تار ہوتا ہے۔ اسے مدھم میں مِلائیے۔ دوسرا اور تیسرا تار جوڑے کے تار کہلاتے ہیں۔ یہ پیتل کے تار ہوتے ہیں۔ انھیں سُر یعنے سا میں ملائیے۔ چوتھا تار پنچم میں اور پانچواں مندر سپتک کی پنچم میں ملائیے بعض ستاروں میں پانچواں تار بٹا ہُوا دوہرا پیتل کا ہوتا ہے اسے مندر سپتک کی کھرج میں ملاتے ہیں۔ اس کے بعد دو کھونٹیاں اُوپر ہوتی ہیں یہ بعض ستاروں میں موٹی ہوتی ہیں۔ بعض میں چھوٹی۔ ان پر جو تار ہوتے ہیں وہ آہنی ہوتے ہیں۔ یہ چکاری کے تار ہوتے ہیں انھیں تار سپتک کے سا میں مِلائیے۔ گیارہ کھونٹیاں طربوں کی ہوتی ہیں۔ اِن کو مندر سپتک کی مدھم سے مدھ سپتک کی نکھاد تک مِلایا جاتا ہے۔ مگر یہ خیال رہے کہ ان طربوں کو اس راگ یا راگنی کے مطابق ملایا جاتا ہے۔ جو آپ ستار پر بجانا چاہتے ہیں مثلاً کسی راگنی میں رکھب کومل استعمال ہوتی ہے تو آپ رکھب والی طرب کو کومل رکھب میں ملائیے یا کسی راگنی میں گندھار اور نکھاد کومل لگتے ہیں۔ تو گندھار اور نکھاد کی طربوں کو کومل گندھار اور کومل نکھاد میں ملائیے۔ مطلب یہ ہے کہ جو راگنی آپ بجانا چاہتے ہیں۔ اس راگنی کے ٹھاٹھ کے مطابق طربوں کو ملانا ہوگا۔

دِلرُبا

دِلرُبا ایک قدیمی ساز ہے یہ ستار اور سارنگی کی آمیزش سے بنایا گیا ہے۔ یعنے تمام پردے اور کھونٹیاں وغیرہ سب ستار سے مِلتی جُلتی ہیں۔ طربیں بھی سِتار کی طرح ہیں۔ نیچے کا حصہ سارنگی سے مشابہ ہے۔ اور ڈانڈ وغیرہ ستار سے مِلتی جُلتی ہے ستار مضراب سے بجتا ہے اور دِلرُبا کو سارنگی کی طرح گز سے بجایا جاتا ہے۔ اس کو بھی سِتار کی طرح مِلایا جاتا ہے۔ طربوں کو ٹھاٹھ کے مطابق مِلایا جاتا ہے۔ اِسی طرح کا ایک ساز کمانچہ ہوتا ہے۔ اور ایک طاؤس ہوتا ہے۔ یہ دونوں ساز بھی سِتار اور دِلرُبا کی طرح ملائے جاتے ہیں۔ ستار، دِلرُبا، کمانچہ اور طاؤس یہ تمام ساز تنہا بھی کانوں کو بھلے معلوم ہوتے ہیں۔ اور دوسرے سازوں کی معیت میں یعنے آرکسٹرا میں بھی خوبصورتی پیدا کرتے ہیں۔ گانے والوں کی سنگت ستار سے زیادہ اچھی دِلرُبا وغیرہ پر ہوتی ہے۔ دِلرُبا وغیرہ میں استعمال کے تار ستار سے کچھ کم ہوتے ہیں اور طربیں زیادہ ہوتی ہیں جو قریب قریب دو سپتکوں میں ملائی جاسکتی ہیں۔ دِلرُبا کی طربیں مندر سپتک کی مدھم سے تار سپتک کی گندھار تک ملائی جاتی ہیں۔ پردے ستار میں بھی انیس ہوتے ہیں اور دِلرُبا میں بھی اتنے ہی ہوتے ہیں۔ پردہ نمبر ا تیبر مدھم، نمبر ۲ پنچم، نمبر ۳ کومل دھیوت، نمبر ۴ شدھ دھیوت، نمبر ۵ کومل نکھاد، نمبر ۶ شدھ نکھاد، نمبر ۷ سُر، نمبر ۸ شدھ رکھب، نمبر ۹ کومل گندھار، نمبر ۱۰ شدھ گندھار، نمبر ۱۱ شدھ مدھم، نمبر ۱۲ تیبر مدھم، نمبر ۱۳ پنچم، نمبر ۱۴ کومل دھیوت، نمبر ۱۵ شدھ دھیوت، نمبر ۱۶ شدھ نکھاد، نمبر ۱۷ سُر تار سپتک کا، نمبر ۱۸ تار سپتک کا رکھب، نمبر ۱۹ تار سپتک کا گندھار۔

بانسری

بانسری بھی ہمارے سازوں میں آج کل بہت زیادہ مستعمل ہے۔ ہندو روایات کے مطابق اس مختصر سے ساز کو کرشن جی مہاراج نے اپنایا تھا۔ بانسری ہلکے پھلکے موسیقی کے ساتھ بجائی جا سکتی ہے۔ پکے گانوں کی سنگت اس پر بہت مشکل ہے۔ آرکسٹرا میں بہت بھلی معلوم ہوتی ہے۔ بانسری جیسا کہ نام سے ظاہر ہے۔ بانس کی بنی ہوئی ہوتی ہے۔ آج کل لکڑی لوہے اور پیتل کی بنی ہوئی بھی استعمال ہوتی ہے۔ یہ بارہ چودہ انچ اور بعض اوقات اس سے بھی زیادہ لمبی ہوتی ہے۔ بانسریاں دو قسم کی ہوتی ہیں۔ ایک الغوزہ کے نمونے کی اس میں ماؤتھ پیس کو منہ میں لگا کر پھونک دی جاتی ہے۔ اور دوسری آڑی پھونک والی ہوتی ہے۔ آڑی پھونک والی کا بجانا زیادہ مشکل ہوتا ہے۔ اور یہ آج کل قریب قریب متروک ہے۔ عام طور پر بانسری نواز سیدھی پھونک والی بانسری استعمال کرتے ہیں۔ آج کل ماؤتھ پیس علیحدہ ہوتا ہے۔ اس کو اوپر نیچے ہلکا سا کھسکانے سے بانسری کو دوسرے سازوں کے ساتھ ہم آہنگ کر لیا جاتا ہے۔ بانسری میں چھ سوراخ ہوتے ہیں پہلے تین سوراخوں پر داہنے ہاتھ کی تین انگلیاں رکھ کر ان سوراخوں کو بند کر لیجئے۔ یعنے چھنگلی کے برابر والی انگلی پہلے سوراخ پر اور درمیانہ انگلی دوسرے سوراخ پر انگوٹھے کے برابر والی انگلی تیسرے سوراخ پر اسی طرح بائیں ہاتھ کی تین انگلیوں سے اگلے تین سوراخ بند کر کے ہلکی پھونک دیجئے اب جو آواز نکلے گی یہ آپ کا سا ہوگا۔ پہلی انگلی اٹھائیے یہ رکھب ہوگا۔ بیچ کی انگلی اٹھائیے یہ گندھار ہوگا۔ انگوٹھے کے برابر والی انگلی اٹھانے سے مدھم کی آواز دے گی۔ اسی طرح یہ دوسرے یعنے بائیں ہاتھ کی پہلی انگلی اٹھائیے یہ پنچم ہوگا۔ درمیانہ انگلی اٹھانے سے دھیوت اور آخری انگلی اٹھانے سے نکھاد ہوگی۔ اب تمام سوراخوں کو بند کر لیجئے صرف آخری سوراخ کو کھول کر پھونک ماریئے یہ تار سپتک کا سا ہو جائیگا۔ اگر آپ اپنا پہلا سا کسی اور سوراخ پر قائم کرنا چاہیں تو یہ تمام ترتیب

بدل جائے گی۔ کومل سُر نکالنے کے لئے آدھا سوراخ بند کرنا ہوگا۔ اور آدھا کھلا رکھا جائے گا۔

وائلن

یہ مغربی ساز ہے مگر ہماری موسیقی میں بھی اسے بہت اہمیت ہے۔ اُس کے سائز مختلف ہوتے ہیں۔ ایک چھوٹا ساز ہوتا ہے اُسے بے بی وائلن کہتے ہیں۔ اس سے بڑا ساز عام وائلن ہوتا ہے ایک اور اس سے بڑا ساز وائلا کہلاتا ہے۔ اور اس میں بھی ایک بڑا یعنے سب سے بڑا ساز چیلو Cello کہلاتا ہے۔ اس پر چار تار ہوتے ہیں۔ اس کے مِلانے کے لیئے مختلف طریقے ہوتے ہیں۔ پہلے اسے بائیں ہاتھ میں اس طرح پکڑئیے کہ فنگر بورڈ نیچے کی طرف رہے۔ اور ٹھوڑی کو چن ریس پر رکھئے۔ اب بائیں طرف کے پہلے تار کو مدھم میں ملائیے۔ دُوسرے تار کو سُر میں تیسرے کو پنچم میں اور چوتھے تار کو جو سب سے زیادہ باریک ہوتا ہے۔ تار سپتک کی رکھب میں مِلائیے۔ یا دُوسرا طریقہ یہ ہے کہ پہلے موٹے تار کو کسی سُر پر ملا لیجئے۔ دُوسرے تار کو اِس کے پنچم میں تیسرے تار کو دُوسرے تار کی پنچم میں اور چوتھے تار کو تیسرے تار کی پنچم میں ملائیے۔ آپ کا دُوسرا تار کھُلا بجنے پر سُر یعنے مدھ سپتک کے سا کی آواز دے گا۔ بائیں ہاتھ کی انگوٹھے کے برابر والی اُنگلی کو تقریباً پون انچ فاصلے پر فنگر بورڈ پر رکھ کر تار کو دبائیے یہ رکھب ہو گا۔ درمیانہ اُنگلی کو پہلی انگلی سے ذرا زیادہ فاصلے پر رکھ کر تار کو پوُرے سے دبائیے یہ گندھار کی آواز ہو گی۔ اور آخری اُنگلی یعنے چھنگلی انگلی کے برابر والی اُنگلی کو درمیانہ اُنگلی کے بالکل ساتھ ملا کر تار کو دبائیے۔ یہ مدھم ہو گا۔ دائیں طرف کا تیسرا تار کھُلا بجائیے یہ پنچم ہو گا۔ پہلے تار کی طرح بائیں ہاتھ کی انگلیاں رکھنے سے دھیوت نکھاد اور تار سپتک کے سا کی آواز نکلے گی۔ چوتھا باریک تار کھُلا تار سپتک کے رکھب کی آواز دے گا۔ اور اس تار پر پہلے کی طرح مگر کچھ فاصلے تبدیل کرنے سے تار سپتک

کی گندھار، مدھم اور پنچم کی آواز نکلے گی۔ سب سے پہلے موٹے تار پر انہی تین انگلیوں سے نکھاد، دھیوت اور پنچم کی آواز نکلے گی۔ یہ کھلا تار مندر سپتک کے مدھم کی آواز دے گا۔ گز داہنے ہاتھ سے چلایا جائے گا۔

سُروں کی مشق اور پلٹے

۱: سارے گا ما پا دھا نی سا۔ سانی دھا پا ما گا رے سا

۲: سا سا۔ رے رے۔ گا گا۔ ما ما۔ پا پا۔ دھا دھا۔ نی نی۔ سا سا۔
سا سا۔ نی نی دھا دھا۔ پا پا۔ ما ما۔ گا گا۔ رے رے۔ سا سا۔

۳: سارے سا۔ سارے گا رے سا۔ سارے گا ما گا رے سا۔ سارے گا ما پا ما گا رے سا۔
سارے گا ما پا دھا پا ما گا رے سا۔ سارے گا ما پا دھا نی دھا پا ما گا رے سا۔ سارے گا ما پا دھا نی سا نی دھا پا ما گا رے سا۔ اب یہی عمل ترکیب سے دُہرائیے۔

۴: رے گا رے۔ رے گا ما گا رے۔ رے گا ما پا ما گا رے۔ رے گا ما پا دھا پا ما گا رے۔
رے گا ما پا دھا نی دھا پا ما گا رے۔ رے گا ما پا دھا نی سا نی دھا پا ما گا رے۔

۵: گا ما گا۔ گا ما پا ما گا۔ گا ما پا دھا پا ما گا۔ گا ما پا دھا نی دھا پا ما گا۔ گا ما پا دھا نی سا نی دھا پا ما گا۔

۶: ما پا ما۔ ما پا دھا پا ما۔ ما پا دھا نی دھا پا ما۔ ما پا دھا نی سا نی دھا پا ما۔

۷: پا دھا پا۔ پا دھا نی دھا پا۔ پا دھا نی سا نی دھا پا۔

۸: دھا نی دھا۔ دھا نی سا نی دھا۔

۹: نی سا نی

۱۰: سا نی سا۔ سا نی دھا نی سا۔ سا نی دھا پا دھا نی سا۔ سا نی دھا پا ما پا دھا نی سا۔ سا نی دھا پا ما گا ما پا دھا نی سا۔ سا نی دھا پا ما گا رے گا ما پا دھا نی سا۔ سا نی دھا پا ما گا رے سا رے گا ما پا دھا نی سا۔

۱۱: نی دھا نی۔ نی دھا پا دھا نی۔ نی دھا پا ما پا دھا نی۔ نی دھا پا ما گا ما پا دھا نی۔ نی دھا پا ما گا رے گا ما پا دھا نی۔ نی دھا پا ما گا رے سا رے گا ما پا دھا نی۔

۱۲: دھا پا دھا۔ دھا پا ما پا دھا۔ دھا پا ما گا ما پا دھا۔ دھا پا ما گا رے گا ما پا دھا۔ دھا پا ما گا رے سا رے گا ما پا دھا۔

۱۳: پا ما پا۔ پا ما گا ما پا۔ پا ما گا رے گا ما پا۔ پا ما گا رے سا رے گا ما پا۔

۱۴: ما گا ما۔ ما گا رے گا ما۔ ما گا رے سا رے گا ما۔

۱۵: گا رے گا۔ گا رے سا رے گا۔

۱۶: رے سا رے۔ سا۔

۱۷: سا سا گا گا۔ رے رے ما ما۔ گا گا پا پا۔ ما ما دھا دھا۔ پا پا نی نی دھا دھا سا سا۔

سا سا دھا دھا۔ نی نی پا پا۔ دھا دھا ما ما۔ پا پا گا گا۔ ما ما رے رے گا گا سا سا۔

۱۸: سا سا ما ما۔ رے رے پا پا۔ گا گا دھا دھا۔ ما ما نی نی۔ پا پا سا سا۔ سا سا پا پا۔ نی نی ما ما۔ دھا دھا گا گا۔ پا پا رے رے ما ما سا سا۔

۱۹: سا سا پا پا۔ رے رے دھا دھا۔ گا گا نی نی۔ ما ما سا سا۔ سا سا ما ما۔ نی نی گا گا۔ دھا دھا رے رے۔ پا پا سا سا۔

۲۰: سا سا دھا دھا۔ رے رے نی نی۔ گا گا سا سا۔ سا سا گا گا۔ نی نی رے
رے۔ دھا دھا سا سا۔

۲۱: سا سا نی نی۔ رے رے سا سا۔ سا سا رے رے۔ نی نی سا سا

۲۲: سا سا۔ سا سا۔ سا سا۔ سا سا۔

۲۳: سا رے سا۔ سا گا رے سا۔ سا ما گا رے سا۔ سا پا ما گا رے سا۔ سا
دھا پا ما گا رے سا۔

سا نی دھا پا ما گا رے سا۔ سا سا نی دھا پا ما گا رے سا۔

۲۴: رے گا رے۔ رے ما گا رے۔ رے پا ما گا رے۔ رے دھا پا ما
گا رے۔ رے نی دھا پا ما گا رے۔ رے سا نی دھا پا ما گا رے۔

۲۵: گا ما گا۔ گا پا ما گا۔ گا دھا پا ما گا۔ گا نی دھا پا ما گا۔ گا سا نی دھا
پا ما گا۔

۲۶: ما پا ما۔ ما دھا پا ما۔ ما نی دھا پا ما۔ ما سا نی دھا پا ما۔

۲۷: پا دھا پا۔ پا نی دھا پا۔ پا سا نی دھا پا۔

۲۸: دھا نی دھا۔ دھا سا نی دھا۔

۲۹: نی سا نی۔

۳۰: سا نی سا۔ سا دھا نی سا۔ سا پا دھا نی سا۔ سا ما پا دھا نی سا۔ سا گا ما پا
دھا نی سا۔

سا رے گا ما پا دھا نی سا۔ سا سا رے گا ما پا دھا نی سا۔

۳۱: نی دھا نی۔ نی پا دھا نی۔ نی ما پا دھا نی۔ نی گا ما پا دھا نی۔ نی رے گا ما
پا دھا نی۔ نی سا رے گا ما پا دھا نی۔

۳۲: دھا پا دھا۔ دھا ما پا دھا۔ دھا گا ما پا دھا۔ دھا رے گا ما پا دھا۔ دھا سا

رے گا ما پا دھا۔

۳۳: پا ما پا۔ پا گا ما پا۔ پا رے گا ما پا۔ پا سا رے گا ما پا۔

۳۴: ما گا ما۔ ما رے گا ما۔ ما سا رے گا ما۔

۳۵: گا رے گا۔ گا سا رے گا۔

۳۶: رے سا رے۔ سا۔

۳۷۔ سا رے سا رے گا۔ رے گا رے گا ما۔ گا ما گا ما پا۔ ما پا ما پا دھا۔ پا

دھا پا دھا نی۔ دھا نی دھا نی سا۔

سا نی سا نی دھا۔ نی دھا نی دھا پا۔ دھا پا دھا پا ما۔ پا ما پا ما گا۔ ما گا ما گا

رے۔ گا رے گا رے سا۔

۳۸: سا رے سا رے گا ما۔ رے گا رے گا ما پا۔ گا ما گا ما پا دھا۔ ما پا ما پا

دھا نی۔ پا دھا پا دھا نی سا۔

سا نی سا نی دھا پا۔ نی دھا نی دھا پا ما۔ دھا پا دھا پا ما گا۔ پا ما پا ما

گا رے۔ ما گا ما گا رے سا۔

۳۹: سا رے سا رے گا ما پا۔ رے گا رے گا ما پا دھا۔ گا ما گا ما پا دھا

نی۔ ما پا ما پا دھا نی سا۔

سا نی سا نی دھا پا ما۔ نی دھا نی دھا پا ما گا۔ دھا پا دھا پا ما گا رے۔ پا ما

پا ما گا رے سا۔

۴۰: سا رے سا رے گا ما پا دھا۔ رے گا رے گا ما پا دھا نی۔ گا ما گا ما پا

دھا نی سا۔

سا نی سا نی دھا پا ما گا۔ نی دھا نی دھا پا ما گا رے۔ دھا پا دھا پا ما گا

رے سا۔

۴۱ : سا رے سا رے گا ما پا دھا نی ۔ رے گا رے گا ما پا دھا نی سا۔ سا نی سا
نی دھا پا ما گا رے ۔ نی دھا نی دھا پا ما گا رے سا ۔

۴۲ : سا رے سا رے گا ما پا دھا نی سا ۔ سا نی سا نی دھا پا ما گا رے سا ۔

۴۳ : سا رے سا گا گا ۔ رے گا رے ما ما ۔ گا ما گا پا پا ۔ ما پا ما دھا دھا ۔
پا دھا پا نی نی ۔ دھا نی دھا سا سا ۔
سا نی سا دھا دھا ۔ نی دھا نی پا پا ۔ دھا پا دھا ما ما ۔ پا ما پا گا گا ۔ ما گا ما
رے رے ۔ گا رے گا سا سا ۔

۴۴ : سا رے سا ما ما ۔ رے گا رے پا پا ۔ گا ما گا دھا دھا ۔ ما پا ما نی نی ۔
پا دھا پا سا سا ۔
سا نی سا پا پا ۔ نی دھا نی ما ما ۔ دھا پا دھا گا گا ۔ پا ما پا رے رے ۔
ما گا ما سا سا ۔

۴۵ : سا رے سا پا پا ۔ رے گا رے دھا دھا ۔ گا ما گا نی نی ۔ ما پا ما سا سا ۔
سا نی سا ما ما ۔ نی دھا نی گا گا ۔ دھا پا دھا رے رے پا ما پا سا سا ۔

۴۶ : سا رے سا دھا دھا ۔ رے گا رے نی نی ۔ گا ما گا سا سا ۔ سا نی سا گا گا ۔
نی دھا نی رے رے ۔ دھا پا دھا سا سا ۔

۴۷ : سا رے سا نی نی ۔ رے گا رے سا سا ۔ سا نی سا رے رے ۔ نی دھا نی
سا سا ۔

۴۸ : سا رے سا سا سا ۔ سا نی سا سا سا ۔

۴۹ : سا رے سا ۔ گا رے ۔ ما گا ۔ دھا پا ۔ نی دھا ۔ سا نی ۔ نی سا ۔ دھا نی ۔
پا دھا ۔ ما پا ۔ گا ما ۔ رے گا ۔ سا رے سا ۔

۵۰ : سا گا رے ۔ ما گا ۔ پا ما ۔ دھا پا ۔ نی دھا ۔ سا نی ۔ رے سا ۔ نی سا ۔ دھا نی

پا دھا۔ ما پا۔ گا ما۔ رے گا۔ سا رے ۔ نِی سا۔

طالبانِ فنِ موسیقی سے گزارش ہے کہ ان پلٹوں کی خوب مشق کریں۔ پہلے کم رفتار سے بجائیں اور گائیں۔ اور آہستہ آہستہ رفتار بڑھاتے جائیں۔ اور ان پلٹوں کی خوب تیز رفتار میں تیاری کریں۔ موسیقی کی ترقی کا دارومدار ان پلٹوں کی تیاری پر ہے۔ اگر آپ نے پوری تیاری نہ کی تو آگے دی ہوئی سرگموں کو بجاتے وقت آپ سُروں کو تلاش کرتے رہیں گے۔ اور سرگم صحیح طور پر نہ اور تال میں نہ بج سکے گی۔ ہماری پہلی سرگم جو کہروا تال میں ترتیب دی گئی ہے۔ ان پلٹوں کی تیاری کے بعد آپ بخوبی بجا سکیں گے۔ یہ بنیڈ سرگم تیار کرنے کے بعد آپ یقین رکھیئے کہ آپ کبھی بےسُرے نہ ہوں گے۔ اور سُروں سے پوری واقفیت ہو جائے گی۔

راگھائے مروّجہ کی سرگمیں

سرگم بینڈ شُدہ سُروں کی سرگم ہے ۔ آٹھ ماتروں کے ٹھیکے کہروے میں ترتیب دیا گیاہے ۔ اس میں ہر قسم کی لَے ہے ۔ جن سُروں کے نیچے یہ ‿ قوس دی گئی ہے اُن سُروں کو ایک ماترے میں ادا کیجئے ۔ یعنے ان دو سُروں کو دُوسرے خانوں میں لکھے ہوئے ایک سُر کے برابر وقت دیجئے ۔ مِثال کے طور پر یُوں سمجھ لیجئے ۔ کہ جتنا وقت آپ ماترہ نمبر۱ اور نمبر۲ کے نیچے درج کئے سروں کو دے رہے ہیں ۔ اُتنا ہی وقت ماترہ نمبر ۵ اور نمبر ۶ کے نیچے درج کئے سُروں کو دیجئے ۔ جس سُر کے آگے یہ علامت S دی گئی ہے اُس سُر کو ایک ماترہ اور کھینچئے یعنے دُوسرے سُروں کی نسبت دُگنا ٹائم دیجئے ۔

سرگم بینڈ تال کہروا

سم

	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
	سا	گا	سا	گا	ما گا	رے سا	نی	رے
	نی	رے	گا رے	سا نی	سا	گا	سا	گا
	سا رے	گا ما	پا	S	ما گا	رے سا	گا رے	سا نی
	سا	سا	سا	S	سا	نی دھا	پا	ما
	گا	ما	پا	دھا نی	سا	نی دھا	پا	ما
	گا ما	گا ما	رے	S	سا	نی دھا	پا	ما
	گا	ما	پا	S	ما گا	رے سا	گا رے	سا نی

١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨
سا	سا	سا	S	گا	گا	ما گا	رے گا
ما	ما	ما	S	گا	گا	ما گا	رے سا
رے	رے	رے	S	پا	پا	دھا پا	ما گا
ما	ما	پا ما	گا رے	گا	گا	ما گا	رے سا
نی	رے	سا	S	سا	S نی	دھا	پا
نی	S دھا	پا	ما	دھا	S پا	ما	گا
پا	S ما	گا	رے	ما	S گا	رے	سا
گا	S رے	سا	نی	سا	سا	سا	S

راگنی ایمن ۔ کلیان ٹھاٹھ

اس راگنی میں مدھم تیبر ہے۔ باقی سب سُر شُدھ اِستعمال ہوتے ہیں۔ بعض گانک اوروہ میں خوبصورتی کے لیئے شدہ مدھم کا کن بھی دیتے ہیں۔ کلیان ٹھاٹھ کی راگنیاں تین اقسام کی ہوتی ہیں۔ ایک وہ راگنیاں ہوتی ہیں۔ جن میں مدھم کا سُر بالکل متروُک ہے۔ دُوسری وہ راگنیاں ہیں جن میں صرف تیبر مدھم اِستعمال ہوتا ہے۔ تیسری قسم کی وہ راگنیاں ہیں جن میں دونوں مدھم اِستعمال ہوتے ہیں۔

برن : سمپورن

وادی سُر : گندھار

سموادی سُر : نکھاد

گانے کا وقت : پہلا پہر رات

خاص تان : نیِ رے گا ما گا رے نیِ رے سا

آروہ : سا رے گا ما پا دھا نی سا

اوروہ : سا نی دھا پا ما گا رے سا۔

سرگم ایمن تین تال

تال	٥				I				سم II				III			
ماترے	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
استھائی	گا	رے	سا	نیِ	دھاِ	نیِ	سا	رے	گا	S	گا	رے	گا	ما	گا	S
	پا	ما	گا	S	دھا	پا	ما	گا	نی	دھا	پا	ما	گا	ما	پا	[illegible]
انترہ	پا	دھا	پا	ما	گا	ما	پا	دھا	نی	سا	دھا	نی	سا	رے	گا	رے
	سا	نی	دھا	نی	رے	سا	نی	دھا	پا	دھا	نی	دھا	پا	ما	گا	رے

(نوٹ)؛ استھائی کی پہلی لائن کو دہرائیے اور پھر انترہ شروع کیجئے۔

تفصیل ؛ اس راگنی کے آروہ میں پنچم ڈربل یعنے کمزور ہے۔ راگنی کا الاپ مندر سپتک کی نکھاد سے شروع کیا جاتا ہے۔ یہ سُر اس راگنی کا گرہ کا سُر کہلاتا ہے تانوں میں سُر اور پنچم ڈربل ہوتے ہیں۔ معمولی برتاوے کی راگنی ہے۔

راگنی بھوپالی کلیان ٹھاٹھ

اس راگنی کو بھُوپ یا بھُوپ کلیان بھی کہتے ہیں۔ اس میں مدھم اور نکھاد برجت ہیں۔ یعنے متروک سُر ہیں۔ باقی سب سُر شُدھ استعمال ہوتے ہیں۔

برن : اوڈھو۔ اوڈھو

وادی سُر : گندھار

سموادی سُر : دھیوت

گانے کا وقت : رات کا پہلا پہر

خاص تان : گا رے پا گا رے سا دِھا پا دِھا سا۔

آروہ : سا رے گا پا دھا سا۔

اوروہ : سا دھا پا گا رے سا۔

سرگم بھوپالی تین تال

تال	٥				I				II سم				III			
ماترے	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
استھائی	گا	گا	رے	سا	سا	دِھا	پا	دِھا	گا	S	گا	رے	گا	پا	دھا	S
	پا	پا	گا	گا	گا	گا	رے	رے	پا	دھا	پا	دھا	سا	S	پا	S
	دھا	S	پا	سا	دھا	S	پا	S	رے	گا	S	پا	گا	رے	سا	سا
انترہ	سا	S	دھا	پا	گا	رے	گا	گا	پا	دھا	سا	S	سا	S	رے	S
	دھا	S	سا	S	گا	رے	سا	S	سا	S	پا	S	دھا	S	رے	S
	سا	S	سا	S	دھا	S	پا	S	رے	گا	S	پا	گا	رے	سا	سا

تفصیل : اس راگنی میں پنچم پر کم ٹھہرنا چاہیئے۔ یہ پوروانگ راگنی ہے۔ اس لیۓ اس کا زیادہ زور مندر اور مدھ سپتک میں رہنا چاہیئے۔ اگر اُترانگ یعنے تار سپتک میں زیادہ زور رکھا جائے تو یہ دلیکار راگنی بن جائے گی۔ بھوپالی اور دلیکار کی آروہ اور اوروہ ایک جیسی ہیں۔ اور دلیکار بھی بلاول ٹھاٹھ کی پانچ سُروں کی راگنی ہے بھوپالی کو پہاڑی، دلیکار اور جیت کلیان سے بچانے کی ضرورت ہے۔

راگنی کیدارا   کلیان ٹھاٹھ

اس راگنی میں دونوں مدھم باقی سب سُر شُدھ استعمال ہوتے ہیں۔ بعض گائک اس میں کومل نکھاد کا کن بھی دیتے ہیں۔ آروہ میں رکھب اور گندھار دونوں ممنوع ہیں۔ اوروہ میں صرف گندھار حبت یعنے ممنوع سُر ہیں۔

برن   اوڈھو۔ کھاڈو۔

وادی سُر   : مدھم

سموادی سُر   : تار سپتک کی کھوج

گانے کا وقت   : رات کا دُوسرا پہر

خاص تان   : سا ما گا پا دھا پا ما پا دھا پا ما رے سا۔

آروہ   : سا ما گا پا دھا نی سا۔

اوروہ   : سا نی دھا پا ما پا دھا پا ما رے سا۔

سرگم کیدارا تین تال

تال	०				I				II سم				III			
ماترے	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
استھائی	سا	S	ما	پا	دھا	پا	ما	پا	سا̄	S	دھا	S	پا	S	ما	S
	سا	S	ما	پا	دھا	S	ما	S	پا	S	ما	S	سا	ما	پا	رے
انترہ	ما	ما	پا	پا	دھا	S	پا	S	سا̄	S	سا̄	S	دھا	نی	رے̄	S
	سا̄	نی	دھا	پا	ما	S	ما	S	ما̄	ما̄	رے̄	S	سا̄	S	دھا	نی
	رے̄	S	سا̄	نی	دھا	پا	ما	S	سا	S	ما	پا	دھا	ما	پا	رے

تفصیل : کیدارا میں گندھار برجت ہے۔ مگر آروہ میں ہلکا سا کن دیتے ہیں۔ یعنے گندھار کو ہلکا سا چھوتے ہیں۔ آروہ میں اس طرح جاتے ہیں سا ما گا پا خیال رہے کہ گندھار پر ٹھہرنا نہیں چاہیئے۔ اوروہ میں نکھاد بھی دُربل یعنی کمزور رہے۔ کومل نکھاد کا کن بعض حضرات اس طرح دیتے ہیں۔ سا نی دھا نی دھا پا۔ اگر اس کی آروہ اور اوروہ میں سے گندھار اور نکھاد کے سُر خارج کردیئے جائیں تو یہ شُدھ ملہار کا نقشہ رہ جائے گا۔

راگنی چھایانٹ   کلیان ٹھاٹھ

اِس راگنی میں دونوں مدھم باقی سب سُر شدہ اِستعمال ہوتے ہیں۔ آروہ میں نکھاد متروک ہے۔

برن : کھاڈو۔ سمپورن

وادی سُر : پنچم

سموادی سُر : رکھب (بعض مت وادی رکھب اور سموادی پنچم مانتے ہیں)

گانے کا وقت : رات کا دُوسرا پہر۔

خاص تان : رے گا ما پا رے گا ما رے سا۔

آروہ : سا رے گا ما پا۔ پا دھا پا سا۔

اوروہ : سا نی دھا پا۔ ما پا دھا پا۔ رے گا ما پا۔ رے گا ما رے سا۔

سرگم چھایانٹ تین تال

تال	٥	I	II سم	III
ماترے	۹ ۱۰ ۱۱ ۱۲	۱۳ ۱۴ ۱۵ ۱۶	۱ ۲ ۳ ۴	۵ ۶ ۷ ۸
استھائی	سا سا دھا پا	رے گا ما پا	رے گا ما رے	نی رے سا S
	سا رے گا رے	سا دھا پا دھا	سا رے گا ما	رے گا ما رے
انترہ			پا پا سا S	سا رے سا S
	سا رے گا رے	سا نی دھا پا	ما پا دھا پا	رے گا ما پا
	رے گا ما رے	رے گا ما پا	رے گا ما رے	نی رے سا S

تفصیل : اس راگنی میں تیبر مدھم اور نکھاد کا استعمال بہت کم ہے۔ وہ بھی صرف اور وہ میں تیبر مدھم کا استعمال اس طرح ہوتا ہے۔ دھا پا ما پا۔ پا دھا ما پا۔ نکھاد اور کانسُر اور وہ میں بھی مینڈ میں لگایا جاتا ہے۔ اور آروہ میں تو بالکل ہی متروک ہے۔ اس راگنی کو ہمیر۔ کیدارا اور کاموذ سے بچانے کی ضرورت ہے۔ ہمیر کا خاص ٹکڑا گا ما دھا۔ گا ما رے سا۔ کیدارا کا خاص ٹکڑا ہے۔ سا ما گا پا ما رے سا اور کاموذ کا خاص ٹکڑا ہے۔ گا ما پا گا ما رے سا اور چھایا کو ان سب سے بچانے کے لیئے یہ ٹکڑا لگایا جاتا ہے۔ رے گا ما پا رے گا ما رے سا۔ پنچم سے رکھب کی مینڈ خصوصیت سے راگنی کا نقشہ قائم رکھتی ہے۔ خاص تان کو بار بار لگانا چاہیئے۔

راگنی گونڈ سارنگ   کلیان ٹھاٹھ

اس راگنی میں مدھم دونوں باقی سب سُر شدہ استعمال ہوتے ہیں۔ آروہ میں نکھاد برجیت ہے۔

برن : کھاڈو ۔ سمپورن

وادی سُر : گندھار

سموادی سُر : دھیوت (بعض گائک وادی سر دھیوت اور سموادی گندھار مانتے ہیں)

خاص تان : نِی سا گا رے ما گا پا رے سا۔

گانے کا وقت : دِن کا تیسرا پہر۔

آروہ : نِی سا گا رے ما گا پا ما دھا پا ما پا سا

اوروہ : سا نی دھا پا ما پا دھا پا گا رے ما گا پا رے سا۔

تفصیل : گونڈ سارنگ یا گونڈ سارنگ سے ملتی جلتی کلیان ٹھاٹھ کی

اور بھی کئی راگنیاں مثلاً کیدارا۔ ہمیر کامود وغیرہ ہیں۔ مگر گونڈ سارنگ کا ذکر آروہ اوروہ اِسے دُوسری راگنیوں سے علیٰحدہ کر دیتا ہے۔ ویسے تو گونڈ سارنگ کی آروہ میں نکھاد کا سُر ممنوع ہے۔ مگر استعمال ہو رہی ہے۔ جیسے نِی سا گا رے ما گا۔ ہمارے خیال میں اس کا برن دکر سمپورن ہونا چاہیئے۔ پنچم سے رکھب کی مینڈ خوبصورت معلوم ہوتی ہے۔ خاص تان بار بار لگانی چاہیئے۔

سرگم گونڈ سارنگ ایک تال

تال	٥		+		٥		I		II		III سم	
ماترے	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱	۲
استھائی							نی	سا	گا	رے	ما	گا
	دھا	S	پا	S	پا	پا	ما	گا	رے	گا	رے	ما
	گا	رے	نی	سا	رے	سا	نی	سا	گا	رے		
انترہ											گا	گا
	پا	S	دھا	دھا	سا	S	سا	S	دھا	نی	رے	S
	سا	نی	پا	S	ما	پا	دھا	پا	سا	نی	دھا	پا
	ما	دھا	پا	S	پا	پا	ما	گا	رے	گا	رے	ما
	گا	رے	نی	سا	رے	سا						

راگنی ھمیر کلیان ٹھاٹھ

اس راگنی میں مدھم دونوں باقی سب سُر شدہ استعمال ہوتے ہیں۔ آروہ میں پنچم برجت ہے۔ اور رکھب بھی برجت ہے۔ آروہ میں نکھاد وکر ہے۔

برن : وکر اوڈھو۔ وکر سمپورن

وادی سُر : دھیوت

سموادی سُر : گندھار

گانے کا وقت : رات کا پہلا پہر۔

خاص تان : گا ما دھا۔ ما پا دھا پا گا ما رے سا۔

آروہ : سا گا ما دھا۔ نی دھا سا

اوروہ : سا نی دھا پا ما پا دھا پا گا ما رے سا۔

تفصیل : بعض گائک آروہ میں رکھب بھی لگا لیتے ہیں۔ حالانکہ آروہ میں پنچم کا سُر ممنوع ہے۔ مگر جب یہ سُر اس طرح لگائے جاتے ہیں۔ سا نی دھا پا ما پا دھا پا تو اس میں پنچم کے بعد دھیوت کا سُر استعمال ہوا ہے۔ اس طرح آروہ میں پنچم کا سُر استعمال ہُوا ہے۔ آروہ میں دھیوت اتی تیبر ہے۔ یعنی نکھاد کے قریب سے مینڈ لگا کر دھیوت پر پہنچتے ہیں۔ اس راگنی کو چھایا اور کامود سے بچانے کی ضرورت ہے۔

سرگم ھمیر تین تال

تال	٥	I	II سم	III
ماترے	۹ ۱۰ ۱۱ ۱۲	۱۳ ۱۴ ۱۵ ۱۶	۱ ۲ ۳ ۴	۵ ۶ ۷ ۸
استھائی	سا نی دھا پا	ما پا گا ما	دھا نیS دھا نی	سا نی دھا پا
	ما پا گا ما	دھا پا گا ما	رے سا سا سا	ما S گا پا
	دھا نی سا رے	سا نی دھا پا	ما پا دھا پا	گا ما رے سا
انترہ			پا S پا پا	سا S سا سا
	سا S سا سا	نی رے سا S	سا نی دھا پا	دھا نی سا رے
	سا نی دھا پا	گا ما رے سا	نی رے سا S	سا نی دھا پا
	گا ما رے سا	سا سا ما S	گا گا پا S	دھا نی سا رے

راگنی کامود کلیان ٹھاٹھ

اس راگنی میں مدھم دونوں اِستعمال ہوتے ہیں۔ آروہ میں گندھار اور نکھاد برجت یعنی ممنوع ہیں۔ باقی سب سُر شدہ ہیں۔ یہ وکر سُروپ راگنی ہے۔ یعنے اس کے آروہ اور اوروہ میں سُر بے ترتیب لگتے ہیں۔

برن : وکر اوڈھو۔ وکر سمپورن۔

وادی سُر : پنچم۔

سموادی سُر : رکھب۔

گانے کا وقت : رات کا پہلا پہر۔

خاص تان : سا رے پا۔ دھا پا۔ مٔا پا دھا پا۔ گا ما پا گا ما رے سا

آروہ : سا ما رے پا۔ پا دھا پا سا

اوروہ : سا نی دھا پا۔ مٔا پا دھا پا گا ما پا گا ما رے سا۔

تفصیل : گو اس راگنی میں مدھم دونوں استعمال ہوتے ہیں۔ مگر تیبر مدھم صرف اوروہ میں وکر کر کے اس طرح لگایا جاتا ہے۔ سا نی دھا پا مٔا پا دھا پا۔ اس راگنی میں آروہ میں سا رے گا ما پا اور اوروہ میں ما گا رے سا اس طرح سُر نہیں لگائے جاتے ہیں۔ آروہ اور اوروہ دونوں وکر ہیں۔ آروہ میں گندھار اور نکھاد ممنوع ہیں۔ مگر مدھم اور دھیوت بھی دُربل یعنی کمزور ہیں۔ اور وکر کر کے لگائے جاتے ہیں اوروہ میں گندھار کمزور ہے وکر کر کے لگائی جاتی ہے۔ جیسے گا ما پا گا ما رے سا۔ اس طرح کہ سُر سوائے اس راگنی کے کلیان ٹھاٹھ

کی کسی اور راگنی میں نہیں لگتے ہیں۔ یہ ہی سُر اس راگنی کو ھمیر چھایا اور کیدارا سے بچاتے ہیں۔ ھمیر۔ چھایا اور کیدارا کا آروہ تو کامود سے بالکل مختلف ہے۔ اوروہ میں چھایا میں رے گا ما پا رے گا ما رے سا۔ ھمیر میں نا پا دھا پا گا ما رے سا۔ اور کیدارا میں ما رے سا یہ سُر لگائے جاتے ہیں۔ کامود میں گا ما پا گا ما رے سا۔ یہ سُر ضرور لگانے چاہئیں۔ بعض لوگ کامود کا برن سمپورن سمپورن مانتے ہیں۔ مگر ایسا کرنے سے اس کی شکل غلط ہو جائے گی۔ بعض لوگ کامود کا آروہ اس طرح بھی کرتے ہیں۔ سا رے پا دھا پا سا۔ مگر ایسا کرنے سے صرف چار سُر رہ جاتے ہیں جو غلط ہے۔

سرگم ایک تال

تال	III سم		0		+		0		I		II	
ماترے	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲
استھائی	سا	سا	رے	سا	ما	رے	پا	S	دھا	S	پا	S
	سا̄	دھا	پا	پا	دھا	دھا	پا	پا	گا	ما	پا	گا
	ما	رے	سا	رے	پا	گا	ما	پا	گا	ما	رے	S
انترہ	پا	پا	سا̄	S	سا̄	رے̄	سا̄	S	رے̄	پا̄	گا̄	ما̄
	رے̄	سا̄	دھا	پا	نا	پا	دھا	پا	سا̄	رے̄	سا̄	دھا
	پا	گا	ما	پا	گا	ما	رے	سا	رے	پا	پا	دھا
	پا	گا	ما	دھا	پا	گا	ما	پا	گا	ما	رے	S

راگنی شام کلیان کلیان ٹھاٹھ

اس راگنی میں دونوں مدھم استعمال ہوتے ہیں۔ باقی سب سُر شدھ ہیں۔ آروہ میں گندھار اُور دھیوت برجت ہیں۔

برن : اوڈھو۔ سمپورن

وادی سُر : پنچم

سموادی سُر : رکھب (بعض لوگ وادی سُر کھرج یعنے سا اور سموادی تیبر مدھم مانتے ہیں۔)

گانے کا وقت : رات کا پہلا پہر

خاص تان : گا ما رے نِی سا رے مَا پا۔

آروہ : سا رے مَا پا نی سَا

اوروہ : سَا نی دھا پا ما رے گا ما رے نِی سا

تفصیل : اس راگنی میں کلیان اور کاموَد کا نقشہ نظر آتا ہے۔ اوروہ میں گندھار اور دھیوت مستعمل ہیں۔ مگر کمی کے ساتھ تیبر مدھم صرف آروہ میں اور شدہ مدھم اوروہ میں استعمال ہوتے ہیں۔ وادی سموادی کے بعد اس راگنی میں تیبر مدھم اور نکھاد کو بھی خاص اہمیت حاصل ہے۔ کاموَد سے بچانے کے لئے اس راگنی میں شدہ گندھار کا استعمال کم کیا جاتا ہے۔ وہ بھی صرف اوروہ میں استعمال کی جاتی ہے جیسے دھا پا ما رے گا ما رے نِی سا۔ اس کے علاوہ اور کسی طرح گندھار کا استعمال جائز نہیں۔ کلیان کی شکل واضح کرنے کے لئے نکھاد کا استعمال نہایت

ضروری ہے۔ وہ اس طرح سے سا ما پا نی دھا پا۔ اتنے ہی سروں سے کلیان ٹھاٹھ کا نقشہ واضح ہو جائے گا۔ یہ خیال رہے کہ شام کلیان اور شدھ سارنگ آپس میں بہت مشابہ ہیں۔ اس لئے بعض فنکار غیر ارادی طور پر ان دونوں راگنیوں کو خلط ملط کر دیتے ہیں۔ دونوں راگنیوں کا بنیادی فرق سمجھ لیجئے۔ آروہ دونوں راگنیوں کی ایک ہی ہے۔ اور وہ دونوں کی علیحدہ ہے۔ شدھ سارنگ کی اور وہ میں کومل نکھاد استعمال ہوتی ہے۔ کلیان میں صرف شدھ نکھاد مستعمل ہے۔ شدھ سارنگ میں آروہ اور وہ دونوں میں گندھار متروک ہے۔ مگر شام کلیان کی اور وہ میں گندھار مستعمل ہے۔ بلکہ گندھار کو خاص اہمیت ہے۔ اس فرق کو اچھی طرح سمجھ لیجئے اور یاد رکھئے۔

سرگم تین تال

تال	०				I				سم II				III			
ماترے	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
استھائی	رے	ما	رے	رے	نی	سا	رے	ما	پا	نی	دھا	پا	ما	رے	گا	ما
	رے	S	نی	سا	رے	ما	پا	دھا	ما	پا	ما	رے	پا	گا	ما	رے
	نی	سا	پا	نی	سا	ما	رے	ما	پا	دھا	ما	پا	گا	ما	رے	سا
انترہ	رے	ما	پا	نی	دھا	پا	نی	نی	سا	S	سا	سا	رے	ما	رے	نی
	سا	S	نی	سا	نی	دھا	نی	دھا	پا	ما	پا	دھا	پا	ما	رے	گا
	ما	رے	نی	سا	نی	سا	نی	دھا	پا	ما	رے	گا	ما	رے	نی	سا

راگنی شدہ کلیان   کلیان ٹھاٹھ

اس راگنی میں مدھم تیبر باقی سب سُر شدہ استعمال ہوتے ہیں۔ آروہ میں مدھم اور نکھاد برجیت یعنی ممنوع ہیں۔

برن : اوڈھو۔ سمپورن

وادی سُر : گندھار

سموادی سُر : دھیوت

گانے کا وقت : رات کا پہلا پہر۔

خاص تان : نی دھا پا گا پا رے سا

آروہ : سا رے گا پا دھا سا

اوروہ : سا نی دھا پا ما گا رے سا رے سا

تفصیل : یہ راگنی بھوپالی راگنی سے بہت مشابہ ہے۔ آروہ تو بالکل بھوپالی جیسی ہے۔ اوروہ میں نکھاد اور مدھم استعمال ہوتی ہیں۔ مگر کمزوری کے ساتھ یعنے مینڈ میں لگائی جاتی ہیں۔ تانیں لگاتے وقت آروہ میں مدھم اور نکھاد بالکل نہیں لگائی جاتی ہیں۔ مگر اوروہ میں واضح طور پر اس طرح لگائے جاتے ہیں۔ سا نی دھا پا۔ رے سا نی دھا پا۔ نی دھا پا گا رے۔ گا پا ما گا رے سا۔ گا پا رے سا۔ الاپ میں گندھار اور نکھاد مینڈ میں ہی لگانے چاہئیں۔ اس طرح سے کلیان کی شکل پورے طور پر واضح ہو جاتی ہے۔ الاپ کا خاتمہ پنچم پر کرنا چاہیئے۔ اور آخیر میں گا پا رے سا یہ سُر ضرور لگانے

چاہئیں۔

سرگم جھپ تال

تال	٥		I			II سم		III		
ماترے	٦	٧	٨	٩	١٠	١	٢	٣	٤	٥
استھائی						پا	ما گا	گا	رے	رے
	گا	گا	سا	رے	سا	سا	رے	رے	رے	رے
	گا	گا	سا	رے	سا	سا	سا	رے	گا	رے
	سا	نی	نی	دھا	پا	پا	ما گا	پا	دھا	پا
	گا	رے	سا	رے	سا					
انترہ						پا	ما گا	گا	پا	دھا
	پا	سا̄	S	سا̄	سا̄	سا̄	S	سا̄	نی دھا	سا̄
	S	سا̄	سا̄	نی دھا	S	دھا	دھا	پا	پا	گا
	رے	رے	سا	گا	گا	گا	پا	گا	گا	سا̄
	نی	دھا	گا	رے	سا					

راگنی آنند کلیان (آنندی) کلیان ٹھاٹھ

اس راگنی میں مدھم دونوں اور باقی سب سُر شدہ استعمال ہوتے ہیں۔ آروہ میں رکھب برجت یعنی ممنوع ہے۔

برن : کھاڈو۔ سمپورن

وادی سُر : کھرج یعنے سا

سموادی سر : پنچم

گانے کا وقت : رات کا دُوسرا پہر۔

خاص تان : گا ما دھا پا رے سا گا ما۔

آروہ : سا گا ما پا دھا نی پا سَا۔

اوروہ : سَا نی دھا پا مَا پا گا ما دھا پا رے سا گا ما۔

تفصیل : یہ راگنی ھمیر۔ چھایانٹ، کامود اور بہاگ سے قدرے مشابہ ہے اسے ان راگنیوں سے بچا کر گانا مشکل ہے۔ اس راگنی میں مدھم پر خاص طریقے سے قیام کرتے ہیں۔ جیسے سا گا ما۔ دھا پا رے سا گا ما۔ ان سُروں کو بار بار لگانا چاہیئے۔ اور مدھم پر دوسرے سُروں کی نسبت زیادہ قیام کرنا چاہیئے۔ چھایا سے بچانے کے لیئے آروہ میں رکھب برجت کیا جاتا ہے۔ ھمیر سے بچانے کے لیئے آروہ میں پنچم اِستعمال کیا جاتا ہے۔ کامود سے بچانے کے لیئے اوروہ میں یہ سُر لگائے جاتے ہیں۔ مَا پا گا ما دھا پا رے سا۔ کامود کی اوروہ کا اِختتام ان سُروں پر ہوتا ہے۔ گا ما پا گا ما رے سا۔ اِس

راگنی میں اس طرح سے بھی سُر لگائے جاتے ہیں۔ پا دھا نی دھا پا دھا مٗا پا گا ما۔ اگرچہ ان سُروں سے بہاگ کی جھلک نظر آتی ہے۔ مگر آخیر میں ان سُروں کے استعمال سے یہ بہاگ سے علیحدہ ہو جاتی ہے۔ گا ما دھا پا رے سا گا ما۔

سرگم تین تال

تال	0				I				سم II				III			
ماترے	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
استھائی	سا	سا	گا	ما	دھا	پا	رے	سا	گا	S	ما	S	پا	دھا	نی	پا
	دھا	مٗا	پا	گا	ما	دھا	پا	رے	سا	گا	ما	پا	دھا	نی	پا	سā
	نی	دھا	پا	دھا	پا	مٗا	پا	رے	دھا	پا	رے	سا	گا	S	ما	S
انترہ	گا	ما	دھا	پا	نی	نی	پا	پا	سā	S	سā	سā	گā	رā	سā	سā
	نی	رā	سā	سā	نی	دھا	پا	پا	دھا	نی	S	پا	دھا	پا	مٗا	پا
	گا	ما	دھا	پا	دھا	نی	پا	دھا	مٗا	پا	رے	سا	گا	S	ما	S

راگنی جیت کلیان   کلیان ٹھاٹھ

یہ راگنی دو ٹھاٹھوں پر گائی جاتی ہے۔ ایک ماروا ٹھاٹھ پر گائی جاتی ہے اور دُوسری کلیان ٹھاٹھ پر۔ ماروا ٹھاٹھ میں گائی جانے والی راگنی کو صرف جیت کہتے ہیں اور کلیان ٹھاٹھ میں اسے جیت کلیان کہتے ہیں۔ دونوں ٹھاٹھوں پر اسے اوڈھو مانا گیا ہے۔ مدھم اور نکھاد، متروک ہیں۔ باقی سب سُر شُدہ استعمال ہوتے ہیں۔ ماروا ٹھاٹھ میں اس کی رکھب کومل ہے۔ ماروا ٹھاٹھ میں اس کے کوائف مکمل درج کئے گئے ہیں۔

برن : اوڈھو۔ اوڈھو۔

وادی سُر : پنچم

سموادی سُر : رکھب۔

خاص تان : سا گا پا رے سا۔ سا گا پا۔ پا دھا گا پا رے سا۔

آروہ : سا رے گا پا دھا سا۔

اوروہ : سا دھا پا گا پا رے سا

گانے کا وقت : پہلا پہر رات۔

تفصیل : اس راگنی کو کلیان۔ بھوپالی اور دیسکار سے بچانے کی ضرورت ہے۔ کلیان سے تو اس طرح بچتی ہے کہ کلیان کی اوروہ میں نکھاد اور مدھم میںنڈ میں اِستعمال ہوتے ہیں اسکی آروہ اوروہ دونوں میں یہ سُر متروک ہیں۔ بھوپالی سے یہ سُر اُسے علیحدہ کر دیتے ہیں۔ دھا پا گا پا رے سا اور دیسکار سے اس لئے علیحدہ ہو جاتی ہے۔ کہ دیس کار اُتر انگ راگنی ہے۔ یعنی اس کا زیادہ زور مدھ اور تار سپتک میں رہتا ہے۔ یہ

پوروانگ راگنی ہے۔ اس کا زور مندر سپتک میں رہتا ہے۔ ہمارے خیال میں اِسے ماروا ٹھاٹھ پر گانا زیادہ بہتر ہے۔ باقی قارئین کی اپنی پسند ہے۔ جس ٹھاٹھ پر چاہیں گائیں۔

سرگم جھپ تال

تال	٥		I			II سم		III		
ماترے	٦	٧	٨	٩	١٠	١	٢	٣	٤	٥
استھائی						پا	گا	پا	دھا	پا
	گا	رے	سا	رے	سا	سا	سا	گا	پا	پا
	پا	پا	پا	دھا	گا	پا	رے	سا	رے	S
	پا	گا	رے	S	سا					
انترہ						پا	پا	سا̄	S	سا̄
	سا̄	رے̄	سا̄	S	سا̄	رے̄	سا̄	S	سا̄	رے̄
	سا̄	سا̄	پا	گا	گا	گا	پا	دھا	سا̄	سا̄
	پا	S	پا	دھا	گا					

راگنی چندر کانت (چندرک) کلیان ٹھاٹھ

اس راگنی میں مدھم تیبر باقی سب سُر شدہ استعمال ہوتے ہیں۔ آروہ میں مدھم برجت یعنے ممنُوع ہے۔

برن : کھاڈو۔ سمپورن

وادی سُر : گندھار

سموادی سُر : نکھاد

خاص تان : گا پا رے گا ما گا۔ پا ما گا رے گا رے سا۔

گانے کا وقت : رات کا پہلا پہر (شام)

آروہ : سا رے گا پا دھا نی سَا۔

اوروہ : سَا نی دھا پا ما گا رے سا۔

تفصیل : اس راگنی کا زیادہ زور پورونگ میں رہتا ہے۔ یہ راگنی ایمن سے بہت مشابہ ہے۔ اور آج کل کثرت سے فن کار ایمن کی جگہ چندر کانت گاتے ہیں۔ حالانکہ ایمن کی آروہ میں پنچم دُربل یعنے کمزور ہے اور اس کی آروہ میں مدھم متروک ہے۔ مگر بعض لوگ ایمن کو بھی آروہ میں مدھم چھوڑ کر گاتے ہیں۔ یہ راگنی شُدھ کلیان سے بہت مشابہ ہے۔ مگر شدہ کلیان کی آروہ میں نکھاد متروک ہے۔ اس کی آروہ میں نکھاد مستعمل ہے۔ شدہ کلیان کی اوروہ میں نکھاد اور مدھم دُربل یعنے کمزور ہیں۔ اور صرف میںڈھ میں لگائے جاتے ہیں۔ اس کی اوروہ میں یہ دونوں سُر واضح طور پر استعمال ہوتے ہیں۔

سرگم تین تال

تال	0	I	II سم	III
ماترے	۹ ۱۰ ۱۱ ۱۲	۱۳ ۱۴ ۱۵ ۱۶	۱ ۲ ۳ ۴	۵ ۶ ۷ ۸
استھائی		سا S دھا پا	دھا دھا پا پا	نی رے گا رے
	سا S سا S	سا S گا S	گا ما گا S	نی نی ما گا
	پا رے نی رے			
انترہ		گا گا پا دھا	سا S سا سا	نی رے گا رے
	سا نی دھا پا	پا S پا S	ما ما گا رے	نی نی ما گا
	گا رے نی رے			

راگ ہنڈول — کلیان ٹھاٹھ

اس راگ میں مدھم تیبر اور باقی سب سُر شدہ استعمال ہوتے ہیں۔ رکھب اور پنچم ورجت سُر ہیں۔

برن : اوڈھو - اوڈھو۔

وادی سُر : دھیوت

سموادی سُر : گندھار

گانے کا وقت : نصف شب کے بعد

خاص تان : دھا دھا نی ما دھا سا۔ دھا ما گا۔

آروہ : سا گا ما دھا نی ما دھا سا

اوروہ : سا نی دھا ما گا ما گا سا۔

تفصیل : یہ راگ چھ بنیادی راگوں میں سے ایک ہے۔ کہا جاتا ہے کہ کسی زمانے میں اِس کے گانے سے جھولا خود بخود چلنے لگتا تھا۔ اسی لئے اس کا نام ہنڈول رکھا گیا ہے۔ یہ راگ اُترانگ پردھان ہے یعنے اس کا زیادہ زور مدھ اور تار سپتک میں رہتا ہے۔ آروہ میں نکھاد ورک کرکے لگائی جاتی ہے۔ ویسے اوروہ میں بھی نکھاد کم استعمال کرنی چاہیئے۔ نکھاد کے زیادہ اِستعمال سے سوہنی بن جانے کا احتمال ہے۔ اس راگ میں گمک تانوں کا اِستعمال زیادہ تر ہوتا ہے۔ شکل اور نقشے کے لحاظ سے اسے ماروا ٹھاٹھ پر ماننا زیادہ موزوں تھا۔

سرگم جھپ تال

تال	○		I			II سم		III		
ماترے	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱	۲	۳	۴	۵
استھائی						سا	دھا	سا	سا	نی
	دھا	دھا	نی	نا	دھا	نا	گا	دھا	نا	دھا
	نا	گا	سا	S	سا	سا	سا	گا	S	گا
	نا	دھا	نا	دھا	سا					
انترہ						گا	گا	گا	نا	دھا
	سا	سا	سا	گا	نا	گا	سا	نی	دھا	نا
	دھا	دھا	نی	نا	دھا	سا	S	دھا	نا	گا
	دھا	نا	گا	گا	سا					

راگنی اَلَیَّہ بلاول بلاول ٹھاٹھ

اس راگنی میں سب سُر شدہ استعمال ہوتے ہیں۔ آروہ میں مدھم برجبت یعنے متروک ہے۔

برن : کھاڈو۔ سمپورن

وادی سُر : دھیوت

سموادی سُر : گندھار

گانے کا وقت : دِن کا پہلا پہر

خاص تان : دھا گا رے گا پا ما گا رے سا

آروہ : سا رے گا پا دھا نی سا۔

اوروہ : سا نی دھا پا دھا نی دھا پا۔ ما گا رے گا پا ما گا رے سا

تفصیل : کلیان ٹھاٹھ کی طرح بلاول ٹھاٹھ کی راگنیاں بھی تین اقسام کی ہوتی ہیں۔ کچھ راگنیاں ایسی ہیں جن میں مدھم متروک ہے۔ مثلاً دیس کار اور شنکرا وغیرہ۔ کچھ ایسی راگنیاں ہیں جن میں دونوں مدھم مستعمل ہیں۔ زیادہ تر راگنیاں ایسی ہیں جن میں صرف شدہ مدھم مستعمل ہے۔ بعض راگنیوں میں کومل نکھاد بھی استعمال کیا گیا ہے۔ جیسے الیہ بلاول میں کومل نکھاد صرف اوروہ میں وکر کر کے لگایا جاتا ہے۔ گندھارے رکھب پر پہنچ کر پھر مدھم کو چھو کر واپس لوٹنا چاہیئے۔ جیسے ما گا ما رے ما گا رے سا۔ مگر اس صورت میں مدھم پر زیادہ قیام نہیں کرنا چاہیئے۔

سرگم تین تال

تال	0				I				II سم				III			
ماترے	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
استھائی	پا	پا	دھا	گا	پا	نی	دھا	نی	سا	نی	دھا	نی	سا	نی	دھا	S
	پا	S	پا	دھا	نی×	دھا	S	پا	گا	ما	گا	S	رے	S	سا	S
	سا	سا	ما	S	گا	گا	پا	S	دھا	نی	سا	رے	سا	نی	دھا	پا
انترہ									پا	نی	دھا	نی	سا	S	رے	گا
	ما	گا	S	رے	S	سا	دھا	نی	سا	گا	ما	رے	S	سا	S	نی
	دھا	نی×	دھا	پا	ما	گا	رے	گا	پا	دھا	گا	پا	ما	گا	رے	سا

راگنی بہاگ   بلاول ٹھاٹھ

اس راگنی میں مدھم دونوں باقی سب سُر شدہ استعمال ہوتے ہیں۔ آروہ میں رکھب اور دھیوت متروک ہیں۔

برن : اوڈھو۔ سمپورن

وادی سُر : گندھار

سموادی سُر : نِکھاد

گانے کا وقت : رات کا دُوسرا پہر۔

خاص تان : نِ سا گا ما پا مٌا گا ما گا رے نِ سا

آروہ : نِ سا گا ما پا نی سٌا

اوروہ : سٌا نی دھا پا مٌا گا ما گا رے نِ سا

تفصیل : بعض لوگ اس راگنی کو کلیان ٹھاٹھ پر مانتے ہیں۔ اس کی وجہ یہ بیان کی جاتی ہے کہ اس کی اوروہ میں دونوں مدھم اِستعمال ہوتی ہیں اور کلیان ٹھاٹھ میں بھی دونوں مدھم اِستعمال ہوتی ہیں۔ قاعدے کے مطابق بلاول ٹھاٹھ میں دونوں مدھموں کا اِستعمال کہیں نہیں بتایا گیا ہے۔ بلاول ٹھاٹھ میں صرف شُدہ مدھم کا استعمال جائز مانا گیا ہے۔ آجکل جو بہاگ رائج ہے اس میں دونوں مدھم مُستعمل ہیں۔ زمانۂ قدیم میں بہاگ صرف شدہ مدھم سے ہی گایا جاتا تھا۔ آجکل کا رائج بہاگ اصل میں بہاگڑا ہے۔ قاعدے کے مطابق بہاگ میں صرف شدہ مدھم اِستعمال ہونی چاہیئے۔ آروہ میں دھیوت اور رکھب ممنوع ہیں۔ اوروہ میں بھی

یہ دونوں سُر دُربل یعنے کمزور ہیں۔ ان سُروں کو مینڈ میں لگایا جاتا ہے زیادہ واضح طور پر لگانے سے اس میں ایمن کا نقشہ نظر آئے گا۔ اس کا اوروہ کبھی بھی اس طرح نہیں کیا جاتا ہے۔ سا نی دھا پا ماگا رے سا۔ بلکہ اس طرح ہونا چاہیئے۔ سا نی دھا پا ما گا ما گا رے سا۔ دُھرپد گانے والے بہاگ میں صرف شدہ مدھم استعمال کرتے ہیں۔ اور اسی وجہ سے اسے بلاول ٹھاٹھ میں مانا گیا ہے خیال ہے کے گائکوں نے خوبصورتی کے لئے دونوں مدھم استعمال کی ہیں۔ مندرجہ ذیل سرگم میں دھیوت استعمال نہیں کی گئی ہے۔ چونکہ دھیوت آروہ میں متروک ہے اور اوروہ میں بھی مینڈ میں لگائی جاتی ہے۔ رکھب کا استعمال صرف انترے میں کیا گیا ہے۔ یہ سُر بھی آروہ میں متروک ہے اور اوروہ میں بھی مینڈ میں لگایا جاتا ہے۔ اس لئے ان سُروں کا استعمال نہ کرنا ہی مناسب سمجھا گیا ہے۔

سرگم تین تال

تال	٥				I				II کم				III			
ماترے	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
استھائی									پا	نی	سا	گا	نی	سا	گا	ما
	پا	ऽ	ما	گا	ما	گا	سا	ऽ	سا	سا	گا	ما	پا	سا̄	ऽ	نی
	پا	ऽ	ما	گا	ما	گا	سا	نی								
انترہ									گا	ما	پا	ऽ	نی	نی	پا	نی
	سا̄	ऽ	پا	نی	سا̄	رے̄	سا̄	نی	پا	ऽ	پا	نی	سا̄	گا̄	رے̄	سا̄
	نی	سا̄	ऽ	گا	ما	گا	سا	نی								

راگنی شنکرا   بلاول ٹھاٹھ

اس راگنی میں مدھم برجت یعنے ممنوع ہے۔ باقی سب سُر شدہ استعمال ہوتے ہیں
آروہ میں رکھب بھی متروک ہے۔

برن : اوڈھو۔ کھاڈو

وادی سُر : گندھار

سموادی سُر : نکھاد

گانے کا وقت : رات کا دُوسرا پہر

خاص تان : پا نی دھا سا۔ سا نی دھا پا گا پا رے گا سا۔

آروہ : سا گا پا نی دھا سا۔

اوروہ : سا نی پا گا پا دھا پا گا رے پا گا سا۔

(دُوسری اوروہ) : سا نی دھا پا گا پا رے گا رے سا۔

تفصیل : اس راگنی میں مدھم ممنوع سُر ہے۔ مگر بعض گائک تیبر مدھم کا کن اس طرح دیتے ہیں۔ دھا ما پا۔ مگر مدھم پر قیام نہیں کرنا چاہیئے۔ ہلکا سا کن دینا چاہیئے۔ اوروہ میں گندھار لگاتے وقت رکھب کا ہلکا سا کن دینا چاہیئے۔ جیسے سا گا پا رے گا رے سا۔ یہ راگنی اُتر انگ پردھان ہے۔ اس لئے اس کا زیادہ زور مدھ اور تار سپتک میں رہنا چاہیئے۔

سرگم جھپ تال

تال	٥		I			II سم		III		
ماترے	٦	٧	٨	٩	١٠	١	٢	٣	٤	٥
استھائی						سا	S	نی	پا	گا
	پا	نی	دھا	سا	نی	پا	S	گا	پا	گا
	S	سا	سا	سا	گا	پا	نی	دھا	سا	نی
	پا	گا	پا	رےگا	سا					
انترہ						پا	پا	سا	S	سا
	نی	پا	گا	پا	گا	گا	پا	گا	سا	نی
	پا	نی	دھا	سا	نی	پا	گا	پا	دھا	پا
	گا	رے	پا	رےگا	سا					

راگنی دلیکار　　　بلاول ٹھاٹھ

اس راگنی میں مدھم اور نکھاد برجبت یعنی ممنوع سُر ہیں ۔ باقی سب سُر شدہ استعمال ہوتے ہیں ۔

برن　　:　اوڈھو ۔ اوڈھو ۔

وادی سُر　　:　دھیوت

سموادی سُر　　:　گندھار

گانے کا وقت　:　دِن کا پہلا پہر ۔

خاص تان　:　پا دھا گا پا گا رے سا رے دِھا سا ۔

آروہ　　:　سا رے گا پا دھا سا̄

اوروہ　　:　سا̄ دھا پا گا پا گا رے سا

سرگم ایک تال

تال	٥		+		٥		I		II		III سم	
ماترے	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩	١٠	١١	١٢	١	٢
استھائی											سا̄	دھا
	سا̄	پا	دھا	سا̄	پا	گا	S	پا	رے	سا	دِھا	سا
	گا	پا	دھا	سا̄	دھاسا̄	رےگا	رےسا̄	دھاپا	گارے	سا		
انترہ		-									گا	پا
	دھا	سا̄	سا̄	سا̄	دھا	سا̄	رے	سا̄	دھا	پا	گارے	S پا
	گارے	سا̄	رےسا̄	دھاپا	دھاسا̄	رےگا	رےسا̄	دھاپا	گارے	سا		

تفصیل : یہ راگنی بھوپالی سے بہت مشابہ ہے۔ فرق یہ ہے کہ بھوپالی پوروانگ راگنی ہے اور یہ اترانگ پردھان ہے۔ اس کا زیادہ زور تار سپتک میں رہتا ہے۔ بھوپالی کا وادی سُر گندھار اور سموادی دھیوت ہے۔ دیسکار کا وادی دھیوت اور سموادی سُر گندھار ہے۔ دیسکار میں دھیوت پر زیادہ زور رہنا چاہیئے۔ جیسے پا دھا گا پا۔ پا دھا سا دھا پا۔ دھا گا پا۔ گا رے سا رے دھا سا۔ الاپ کا نیاس یعنے خاتمہ پنچم پر ہونا چاہیئے۔ گا رے سا رے دھا سا۔ ان سروں کا استعمال بار بار ہونا چاہیئے۔

راگنی دُرگا　　　بلاول ٹھاٹھ

اِس راگنی میں گندھار اور نکھاد برجت یعنے ممنوع ہیں۔ باقی سب سُر شُدہ استعمال ہوتے ہیں۔

برن　　: اوڈھو۔ اوڈھو

وادی سُر　　: دھیوت

سموادی سُر　　: رکھب

خاص تان　　: ما پا دھا ما رے دھا سا

گانے کا وقت : رات کا دُوسرا پہر۔

آروہ　　: سا رے ما پا دھا سا

اوروہ　　: سا دھا ما رے ما پا دھا ما رے دھا سا

تفصیل　　: اِس راگنی میں آروہ میں دھیوت پر اور اوروہ میں رکھب پر زیادہ قیام کرنا چاہیئے۔ تاکہ وادی سموادی زیادہ واضح نظر آئیں۔ وادی سموادی کے بعد سُر اور پنچم کو بھی اہمیت ہے وادی سموادی کے بعد ان سروں پر بھی زیادہ ٹھہرنا چاہیئے۔ الاپ میں اس طرح سُر لگانا چاہیئے۔ سا رے ما پا S دھا S ما رے S ۔ پا رے S ما S رے دھا سا۔ بعض لوگ اِس راگنی کو کھماچ ٹھاٹھ پر مانتے ہیں۔ اور اس کی آروہ اوروہ اس طرح کرتے ہیں۔ سا گا ما دھا نی سا۔ سا نی دھا ما گا سا۔ وادی سموادی گندھار اور نکھاد کو مانتے ہیں۔ چونکہ کھماچ ٹھاٹھ میں اس سے مشابہ اور

بھی راگنیاں ہیں۔ اسں لئے اسے بلاول ٹھاٹھ میں ہی گانا موزوں ہوگا۔ بعض لوگ بلاول ٹھاٹھ میں گاتے وقت اس میں شدُہ نِھاد اِستعمال کر لیتے ہیں۔

سرگم تین تال

تال	○	I	II سم	III
ماترے	۹ ۱۰ ۱۱ ۱۲	۱۳ ۱۴ ۱۵ ۱۶	۱ ۲ ۳ ۴	۵ ۶ ۷ ۸
استھائی	سا دھا S ما	رے دھا سا رے	پا S پا دھا	ما رے دھا سا
	رے ما پا دھا	ما پا ما رے	رے S سا S	دھا S ما پا
	دھا S ما پا	ما رے دھا سا	سا دھا پا دھا	ما رے دھا سا
انترہ	ما ما پا پا	دھا ما پا دھا	سا S سا سا	دھا دھا سا S
	رے سا ما رے	دھا سا S سا	رے سا S سا	دھا پا دھا ما
	پا دھا S ما	رے S دھا سا	دھا سا رے ما	ما رے دھا سا

راگنی پہاڑی   بلاول ٹھاٹھ

اس راگنی میں مدھم اور نکھاد برجت سُر ہیں۔ باقی سب سُر شدہ استعمال ہوتے ہیں۔

برن : اوڈھو۔ اوڈھو

وادی سُر : کھرج (سا)

سموادی سُر : پنچم (نوٹ) بعض لوگ وادی پنچم اور سموادی کھرج مانتے ہیں۔

گانے کا وقت : شب۔ عام طور پر ہر وقت گایا جاتا ہے۔

خاص تان : سا رے دھا پا گا۔ گا رے سا

آروہ : سا رے گا پا دھا سا۔

اوروہ : سا دھا پا گا رے سا۔

تفصیل : یہ علاقائی راگنی ہے۔ پہاڑی علاقوں میں زیادہ گائی جاتی ہے۔ پنجاب میں بہت مقبول ہے۔ مختلف علاقوں میں مختلف قسم کی پہاڑی گائی جاتی ہے۔ مثلاً جموں وکشمیر کی پہاڑی شملہ کی پہاڑی سے مختلف ہے گو یہ راگنی پانچ سُروں کی ہے۔ مگر لوگ اس میں تمام سُر استعمال کرتے ہیں۔ اس راگنی کو کھماچ ٹھاٹھ پر بھی گاتے ہیں۔ اور اس میں دونوں نکھادیں استعمال کرتے ہیں۔ کھماچ ٹھاٹھ کی پہاڑی کو پہاڑی جھنجوٹی کہتے ہیں۔ اس راگنی میں گیت غزل اور ٹھمریاں وغیرہ گائی جاتی ہیں۔ معمولی برتاوے کی راگنی ہے۔ بہرحال اگر اس راگنی کو پانچ سُروں میں ہی گا لیا جائے تب بھی اس کا نقشہ قائم رہتا ہے۔ اس راگنی کا زیادہ زور پوروانگ میں رہتا ہے۔

سرگم تین تال

تال	٥				I				II سم				III			
ماترے	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
استھائی	سا	دھا	دھا	پا	گا	پا	دھا	سا	گا	S	رے	سا	دھا	S	پا	S
	سا	دھا	پا	گا	رے	سا	پا	گا	پا	گا	پا	گا	رے	سا	دھا	پا
انترہ	پا	گا	پا	دھا	پا	گا	پا	دھا	سا	S	سا	S	گا	S	سا	S
	دھا	سا	دھا	پا	پا	دھا	گا	پا	گا	S	رے	سا	دھا	S	پا	S

راگنی مانڈ — بلاول ٹھاٹھ

اِس راگنی میں سب سُر شدہ ہیں۔ مگر وکر کر کے لگائے جاتے ہیں۔

برن : سمپورن۔ سمپورن

وادی سُر : مدھم

سموادی سُر : کھرج (سا) بعض لوگ وادی کھرج اور سموادی پنچم مانتے ہیں۔

گانے کا وقت : ہر وقت گایا جا سکتا ہے۔ مگر رات کے کسی حصے میں زیادہ لطیف محسوس ہوتی ہے۔

خاص تان : ما ऽ ما ऽ گا ما پا۔ دھا نی پا۔ دھا نی رے سا

آروہ : سا گا رے ما گا پا دھا نی دھا سا۔

اوروہ : سا دھا نی پا دھا ما پا گا ما رے گا سا۔

تفصیل : جس طرح پہاڑی علاقوں کی مخصوص راگنی پہاڑی ہے۔ اسی طرح مانڈ بھی علاقائی راگنی ہے۔ یہ مارواڑ کے علاقہ جے پور۔ جودھپور اور بیکانیر وغیرہ میں زیادہ گائی جاتی ہے۔ اِن علاقوں میں بندرابنی سارنگ اور سورٹھ راگنیاں بھی بہت زیادہ گائی جاتی ہیں۔ پنجاب میں اس سے ملتی جلتی لمبا کی دُھن ہے جو میانوالی کے علاقہ میں زیادہ گائی جاتی ہے۔ اس میں ہجر اور فراق کے گیت زیادہ گائے جاتے ہیں۔ راگنی کا زیادہ زور اُتر انگ پر رہتا ہے۔ کھرج مدھم اور پنچم پر زیادہ قیام کیا جاتا ہے۔ آروہ میں رکھب اور دھیوت کمزور ہیں۔ مدھم اور دھیوت کی سنگت بھلی معلوم ہوتی ہے نکھاد اس میں کانپتی ہوئی لگتی ہے۔ اس راگنی

میں زیادہ تر مارواڑی زبان کے بول گائے جاتے ہیں۔ جیسے "مہانے دھن کی نہیں درکار بدیلا بیگی آیو رے۔" اور بول ہیں "مہانے دھن کی نہیں درکار بالم جاؤ نا پردیس۔" ویسے گیت غزل وغیرہ بھی گائی جاتی ہے، خاصی دل کش راگنی ہے۔

سرگم تین تال

تال	○				I				II سم				III			
ماترے	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
استھائی	گا	سا	ما	گا	دھا	پا	نی	دھا	سا	S	سا	سا	ما	گا	ما	پا
	گا	ما	رے	سا	سا	گا	رے	گا	ما	گا	پا	دھا	پا	نی	دھا	سا
	دھا	نی	رے	سا	سا	دھا	نی	پا	دھا	ما	پا	گا	ما	رے	گا	سا
انترہ	ما	گا	پا	S	دھا	پا	نی	دھا	سا	S	رے	سا	سا	گا	رے	ما
	رے	گا	سا	S	سا	دھا	نی	پا	نی	دھا	سا	S	سا	گا	رے	ما
	گا	پا	دھا	پا	نی	دھا	سا	S	دھا	ما	پا	گا	ما	رے	گا	سا

راگنی دیوگری بلاول ٹھاٹھ

اس راگنی میں سب سُر شدہ استعمال ہوتے ہیں۔ آروہ میں مدھم اور نکھاد متروک ہیں۔

برن : اوڈھو۔ سمپورن۔

وادی سُر : کھرج (سا)

سموادی سُر : پنچم

گانے کا وقت : رات کا دُوسرا پہر۔

خاص تان : سا دھیا سا رے گا ما رے سا

آروہ : سا نی دھیا نی دھیا سا رے گا۔ گا ما گا۔ پا دھا نی دھا سا

اوروہ : سا نی دھا نی پا ما گا ما رے سا۔

تفصیل : یہ راگنی ایک قسم کی بلاول ہے۔ مگر اس کی شکل مانڈ سے بہت مشابہ ہے۔ آروہ اوروہ بھی مانڈ کی طرح وکر ہے۔ اس میں کچھ نقشہ کلیان کا بھی نظر آتا ہے۔ بعض لوگوں کی رائے ہے کہ آروہ میں مدھم اور نکھاد اوروہ میں دھیوت اور گندھار برجبت سُر ہیں۔ اور اس طرح یہ سُر آروہ اوروہ میں وکر کرکے لگائے جاتے ہیں بعض فنکار کبھی کبھی اس میں تیبر مدھم کا کن دیتے ہیں۔ مگر تیبر مدھم پر زیادہ قیام کر لیا جائے تو یہ ایمنی بلاول راگنی بن جائے گی۔ بعض لوگ دھیوت کے ساتھ کومل نکھاد کا کن بھی دیتے ہیں جس سے بلاول کا نقشہ زیادہ واضح ہو جاتا ہے۔ بعض فنکار اس میں پنچم برجبت مانتے ہیں۔ مگر یہ درست معلوم نہیں ہوتا ہے۔

سرگم تین تال

تال	○				I				II سم				III			
ماترے	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
استھائی	سا	نی	دھا	نی	دھا	پا	نی	دھا	سا	S	رے	گا	ما	رے	S	سا
	دھا	سا	رے	گا	ما	پا	دھا	نی	پا	رے	گا	ما	رے	سا	نی	پا
	نی	دھا	نی	پا	نی	دھا	سا	S	رے	پا	نی	پا	گا	ما	رے	سا
انترہ	سا	گا	ما	گا	پا	دھا	نی	دھا	سا	S	سا	سا	رے	گا	ما	رے
	سا	S	سا	نی	دھا	نی	پا	دھا	نی	دھا	سا	S	نی	دھا	نی	پا
	ما	گا	ما	رے	سا	گا	ما	گا	پا	دھا	نی	پا	گا	ما	رے	سا

راگنی نٹ   بلاول ٹھاٹھ

اس راگنی میں سب سُر شدہ استعمال ہوتے ہیں۔ اور وہ میں دھیوت اور گندھار برجت یعنی ممنوع سُر ہیں۔

برن : سمپورن۔ اوڈھو۔

وادی سُر : مدھم

سموادی سُر : نکھاد

گانے کا وقت : رات کا دُوسرا پہر۔

خاص تان : سا ما ما۔ گا ما۔ ما پا پا۔ ما گا ما۔ سا رے سا۔

آروہ : سا گا ما رے۔ پا ما ما۔ پا دھا نی سا۔

اوروہ : سا دھا نی پا ما پا ما گا ما رے۔ سا رے سا۔

تفصیل : یہ راگنی بہادری اور شُجاعت کے گیت گانے کے لیئے نہایت موزوں ہے۔ بعض لوگوں کا خیال ہے کہ اس کی گندھار کومل ہونی چاہیئے مگر یہ بات رواج میں نہیں۔ پھر گندھار کومل کر دینے سے یہ بلاول ٹھاٹھ سے علیٰحدہ ہوجاتی ہے۔ یہ راگنی چھایا۔ کامود اور الیہ سے مل کر بنی ہے۔ راگنی کا زیادہ زور پوروانگ میں رہتا ہے۔ اوروہ میں چونکہ دھیوت اور گندھار مستعمل نہیں ہیں۔ اس لئے یہ بلاول سے علیٰحدہ ہو گئی۔ اور چونکہ اس کا وادی سُر مدھم ہے اس لیئے یہ چھایا اور کامود سے بھی علیٰحدہ ہوگئی۔ ان تین راگنیوں سے ہی اس کی شکل ملتی ہے۔ وادی سُر مدھم ہونے کی وجہ سے یہ شام کلیان سے بھی علیٰحدہ ہو گئی۔

یہ راگنی دوسری راگنیوں سے مل کر بھی گائی جاتی ہے مثلاً نٹ بہاگ۔ نٹ کیدارا۔ نٹ چھایا۔ نٹ بلاول۔ نٹ ملہار۔

سرگم تین تال

تال	O				I				II سم				III			
ماترے	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
استھائی	سا	sسا	رےرے	گاگا	ماپا	دھاپا	ماگا	رےگا	ما	S	گا	گا	ما	سا	رے	سا
	سا	سا	ما	ما	گا	ما	گا	پا	پا	دھا	نی	سا̄	رے̄	گا̄	ما̄	رے̄
	سا̄	دھا	نی	پا	ما	پا	ما	گا	پا	دھا	نی	پا	گا	ما	رے	سا
انترہ	سا	سا	ما	گا	ما	پا	پا	نی	سا̄	S	سا̄	سا̄	رے̄	گا̄	ما̄	رے̄
	سا̄	رے̄	سا̄	سا̄	دھا	نی	سا̄	رے̄	سا̄	سا̄	دھا	نی	پا	پا	ما	پا
	ما	گا	ما	ما	پا	دھا	نی	پا	ما	پا	ما	گا	ما	سا	رے	سا

راگنی ہنس دھنی   بلاول ٹھاٹھ

اس راگنی میں مدھم اور دھیوت برجبت یعنی ممنوع ہیں۔ باقی سب سُر شدہ استعمال ہوتے ہیں۔

برن	:	اوڈھو۔ اوڈھو
وادی سُر	:	کھرج (سا)
سموادی سُر	:	نِکھاد (بعض لوگ اس کا وادی سُر گندھار مانتے ہیں)
گانے کا وقت	:	رات کا پہلا پہر۔
خاص تان	:	سا رے گا سا. گا پا گا رے. گا پا نی پا گا پا. گا رے نِی سا
آروہ	:	سا رے گا پا نی سا.
اوروہ	:	سا نی پا گا رے سا.
تفصیل	:	یہ راگنی پاکستانی اور ہندوستانی موسیقی میں نہیں ملتی ہے. یہ کرناٹکی موسیقی میں شامل ہے. مرہٹے گویّے اسے زیادہ گاتے ہیں. مدراس میں یہ راگنی زیادہ رائج ہے. بھوپالی میں تھوڑی سی تبدیلی کر کے یہ راگنی ایجاد کی گئی ہے. بھوپالی میں مدھم اور نِکھاد برجبت ہیں. اس میں مدھم اور دھیوت برجبت ہیں. یہ راگنی زیادہ مقبول نہیں ہے. مگر صرف اہل فن کی معلومات کے لئے درج کر دی گئی ہے. بڑی احتیاط سے گانے کی ضرورت ہے. یہ بگڑ کر شنکرا کا نقشہ پیش کر دے گی.

سرگم تین تال

تال	٥				I				II سم				III			
ماترے	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
استھائی	سا	نی̱	پا	پا	نی̱	نی̱	سا	رے	گا	S	رے	گا	پا	گا	رے	نی̱
	سا	رے	گا	سا	گا	پا	گا	رے	گا	پا	نی	پا	گا	پا	گا	رے
	نی	سا̄	نی	پا	گا	پا	گا	رے	نی	پا	گا	رے	سا	رے	گا	سا
انترہ	سا	سا	گا	گا	رے	پا	گا	رے	سا̄	S	سا̄	سا̄	رے̄	گا̄	سا̄	رے̄
	سا̄	S	سا̄	نی	گا	پا	نی	پا	سا̄	S	سا̄	سا̄	نی	پا	گا	پا
	نی	پا	سا̄	نی	پا	گا	پا	گا	رے	پا	گا	رے	سا	رے	گا	سا

راگنی ہیم کلیان بلاول ٹھاٹھ

اس راگنی میں سب سُر شدہ اِستعمال ہوتے ہیں ۔ نکھاد برجبت سُر ہے ۔

برن : کھاڈو ۔ کھاڈو

وادی سُر : کھرج (سا)

سموادی سُر : پنچم

گانے کا وقت : شام

خاص تان : پا دھا پا ۔ سا رے سا ۔ گا ما پا ۔ دھا پا سا ۔

آروہ : پا دھا پا ۔ سا رے سا گا ما پا دھا پا سا ۔

اوروہ : سا دھا پا گا ما پا گا ما رے سا ۔

تفصیل : اس راگنی میں برجبت سُر صرف نکھاد کو مانا گیا ہے ۔ حالانکہ آروہ اوروہ سے پتہ چلتا ہے کہ آروہ میں دھیوت اور نکھاد اور اوروہ میں نکھاد اور گندھار برجت ہیں ۔ اس لحاظ سے اس کا برن اوڈھو اوڈھو ہونا چاہیئے تھا ۔ مگر چونکہ آروہ اوروہ میں یہ سُر کسی نہ کسی طرح استعمال ہو رہے ہیں ۔ اِس لئے اس کا برن کھاڈو ۔ کھاڈو مانا گیا ہے ۔ تانوں میں نکھاد کے علاوہ تمام سُر مستعمل ہیں ۔ یہ راگنی کلیان اور کامود کے میل سے وجود میں آئی ہے ۔ گا ما پا گا ما رے سا ۔ یہ ٹکڑا کامود کا ہے ۔ پنچم اِس میں گرہ کا سُر ہے ۔ اِس لئے اِسے پنچم سے شروع کرنا چاہیئے ۔

سرگم تین تال

تال	0				I				II سم				III			
ماترے	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
استھائی	پا	دھا	پا	سا	گا	ما	پا	دھا	سا̄	دھا	پا	گا	ما	رے	S	سا
	سا	رے	سا	گا	ما	پا	دھا	پا	سا̄	دھا	پا	ما	پا	گا	ما	پا
	گا	ما	رے	S	سا̄	دھا	ما	پا	گا	ما	پا	گا	ما	رے	S	سا
انترہ	دھا	سا	رے	سا	گا	ما	پا	دھا	سا̄	S	سا̄	S	پا	دھا	پا	دھا
	سا̄	S	سا̄	S	گا̄	ما̄	رے̄	S	سا̄	S	سا̄	S	پا	دھا	پا	دھا
	سا̄	S	سا̄	دھا	پا	ما	پا	دھا	گا	ما	پا	گا	ما	رے	S	سا

راگنی سرپردا بلاول ٹھاٹھ

اس راگنی میں تمام سُر شدہ استعمال ہوتے ہیں۔ آروہ اور وہ دونوں وکر شکل کے ہیں:

برن : وکر سمپورن۔ وکر سمپورن

وادی سُر : کھرج (سا)

سموادی سُر : پنچم (بعض لوگ گندھار کو اور بعض دھیوت کو سموادی سُر مانتے ہیں۔)

گانے کا وقت : دِن کا پہلا پہر

خاص تان : سا رے گا ما دھا دھا پا۔ پا ما پا ما گا گا ما رے سا۔

آروہ : سا رے گا ما دھا پا دھا نی دھا سا۔

اوروہ : سا نی دھا پا نی دھا پا دھا پا ما گا ما رے سا۔

تفصیل : یہ راگنی ایمن الیہّ اور گونڈ سے ملا کر بنائی گئی ہے۔ بعض لوگوں کا خیال ہے کہ یہ کرناٹکی گونڈ میں بلاول ملا کر ایجاد کی گئی ہے۔ یہ راگنی نئی شکل کی ہے اور مسلمان فنکاروں کی تخلیق ہے۔ یہ بھی صوفی شاعر اور موسیقار حضرت امیر خسرؒ کی ایجاد ہے۔ زیادہ تر ستار پر بجائی جاتی ہے۔ اس میں بہاگ کی شکل بھی نظر آتی ہے۔ لیکن بہاگ میں رکھب کمزور ہے اور اس میں رکھب واضح طور پر لگائی جاتی ہے۔ بعض لوگ اس کا وادی سُر گندھار مانتے ہیں۔ مگر صبح کی راگنیوں میں گندھار کا وادی کرنا بھلا نہیں معلوم ہوتا ہے۔ اس میں بلاول کا نقشہ ضرور نظر آنا چاہیئے۔

سرگم تین تال

تال	٥				I				سم II				III			
ماترے	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
استھائی	سا	رے	سا	گا	گا	ما	دھا	دھا	پا	ما	گا	رے	ما	گا	رے	سا
	پا	ما	گا	ما	گا	دھا	پا	S	پا	دھا	نی	دھا	نی	دھا	پا	S
	سا̄	نی	دھا	پا	نی	دھا	پا	دھا	پا	ما	گا	رے	گا	ما	رے	سا
انترہ	گا	ما	دھا	دھا	پا	نی	دھا	پا	سا̄	S	سا̄	S	سا̄	رے̄	گا̄	ما̄
	رے̄	S	سا̄	S	نی	دھا	پا	دھا	نی	سا̄	S	سا̄	نی	دھا	پا	نی
	دھا	سا̄	S	سا̄	نی	دھا	پا	نی	دھا	پا	ما	گا	ما	رے	S	سا

راگنی لچھا ساکھ بلاول ٹھاٹھ

اس راگنی میں دونوں نکھادیں استعمال ہوتی ہیں۔ باقی تمام سُر شُدھ استعمال ہوتے ہیں۔

برن : سمپورن۔ سمپورن

ولوی سُر : دھیوت

سموادی سُر : گندھار

گانے کا وقت : صُبح۔

خاص تان : سا گا ما پا۔ گا ما دھا پا۔ گا پا ما۔ گا رے گا رے سا۔

آروہ : سا رے گا ما۔ پا ما پا ما گا۔ دھا نی× دھا نی سا

اوروہ : سا نی دھا دھا پا پا دھا پا ما گا رے سا۔

سرگم تین تال

تال	0				I				II سم				III			
ماترے	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
استھائی	سا	رے	گا	ما	پا	ما	پا	گا	دھا	S	پا	ما	پا	ما	گا	S
	گا	پا	ما	گا	رے	گا	رے	سا	نی	دھا	دھا	پا	دھا	نی×	دھا	نی
	سا	گا	ما	پا	گا	ما	دھا	دھا	پا	گا	پا	ما	گا	رے	گا	رے
انترہ	گا	ما	پا	ما	دھا	نی×	دھا	نی	سا	S	سا	S	سا	رے	گا	ما
	گا	رے	گا	رے	سا	S	سا	S	سا	گا	ما	پا	گا	ما	دھا	پا
	ما	پا	ما	گا	سا	نی	دھا	دھا	پا	پا	ما	پا	ما	گا	رے	سا

تفصیل : اس راگنی میں **جھنجوٹی** کا میل صاف نظر آتا ہے۔ جہاں گندھار کا استعمال زیادہ ہو جاتا ہے۔ وہاں گونڈ سارنگ کا نقشہ نظر آتا ہے لیکن جب اوروہ میں بلاول کا نقشہ نظر آتا ہے تو گونڈ سارنگ کا شبہ دور ہو جاتا ہے۔ اوروہ میں بلاول کا نقشہ زیادہ واضح نظر آتا ہے۔ یہ راگنی بہت کم گائی جاتی ہے۔ زیادہ تر ستار پر بجائی جاتی ہے۔ یہ بھی حضرت امیر خسروؒ کی ایجاد ہے۔

راگنی گُن کلی — بلاول ٹھاٹھ

اس راگنی میں سب سُر شدہ استعمال ہوتے ہیں۔ آروہ میں رکھب اور مدھم متردک ہیں۔ اوروہ میں مدھم کمزور ہے۔ اکثریت مدھم کو بالکل متردک مانتی ہے۔ ہم بھی یہ ہی مانتے ہیں۔

برن : اوڈھو۔ کھاڈو۔

وادی سُر : کھرج (سا)

سموادی سُر : پنچم

گانے کا وقت : صُبح

خاص تان : گا رے سا۔ نِ دھِا نِ رے سا۔

آروہ : سا گا رے سا نِ دھِا سا گا پا نی دھا سا۔

اوروہ : سا نی دھا پا گا رے سا۔

سرگم تین تال

تال	०				I				II سم				III			
ماترے	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
استھائی					سا	گا	رے	گا	پا	S	دھا	پا	گا	رے	سا	S
	سا	گا	رے	سا	نِ	دھِا	نِ	رے	سا	گا	رے	سا	گا	پا	نی	دھا
	سا	نی	دھا	پا												
انترہ					گا	پا	نی	دھا	سا	S	سا	S	نی	دھا	سا	S
	گا	رے	پا	گا	رے	سا	نی	دھا	پا	گا	رے	سا	نِ	دھِا	نِ	رے
	سا	نی	دھا	پا												

تفصیل : اس راگنی میں کلیان کا نقشہ بھی نظر آتا ہے۔ کھرج یعنی سا کو وادی سُر ماننے سے راگنی کی خوبصورتی میں اضافہ ہو جاتا ہے۔ راگنی کا زیادہ زور اُتر انگ میں رہتا ہے۔ اس کا مکمل نقشہ اوروہ میں نظر آتا ہے۔ اس کا قدیمی نام گنڈ کِرِی ہے۔ لیکن بگاڑ کر اس کا نام گن کلی یا گن کری کر دیا گیا ہے۔ گن کری ایک علیٰحدہ راگنی ہے۔ جو بھیروں ٹھاٹھ پر گائی جاتی ہے۔

راگنی تلنگ کھماچ ٹھاٹھ

اس راگنی میں نکھاد یں دونوں رکھب اور دھیوت برجت، باقی سُر شدہ ہیں

برن : اوڈھو - اوڈھو

وادی سُر : گندھار

سموادی سُر : نِکھاد

گانے کا وقت : رات کا دُوسرا پہر۔

خاص تان : پا̣ نی سا̄ - نی× پا̣ گا ما گا سا۔

آروہ : سا گا ما پا نی سا̄

اوروہ : سا̄ نی× پا̣ ما گا ما گا سا۔

سرگم تین تال

تال	0				I				II سم				III			
ماترے	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
استھائی	سا̄	S	پا̣	سا̄	نی×	پا̣	گا	ما	گا	S	ما	پا̣	نی×	نی×	پا̣	ما
	گا	ما	گا	S	سا	S	سا	سا	گا	ما	پا̣	نی	سا̄	S	نی×	پا̣
	ما	پا̣	نی×	پا̣	ما	گا	گا̄	ما̄	گا̄	سا̄	نی×	پا̣	گا	ما	گا	سا
انترہ	گا	ما	پا̣	S	نی×	نی×	پا̣	نی	سا̄	S	سا̄	سا̄	پا̣	نی	سا̄	گا̄
	ما̄	گا̄	S	سا̄	نی×	پا̣	ما	پا̣	گا	ما	گا	S	ما	پا̣	نی×	پا̣
	گا	ما	گا	S	گا̄	ما̄	گا̄	S	سا̄	نی×	پا̣	گا	ما	گا	S	سا

تفصیل : یہ راگنی اترانگ پردھان ہے۔ یعنی اس کا زیادہ زور تار اور

مدھ سپتک میں رہتا ہے۔ آروہ میں شدھ نکھاد اور اوروہ میں کومل نکھاد استعمال ہوتی ہے۔ اس کی شکل کھماچ سے کافی ملتی ہے۔ مگر کھماچ اوڈھو سمپورن ہے صرف آروہ میں رکھب برجت ہے۔ وادی سموادی سُر کھماچ اور تلنگ کے ایک ہی ہیں۔ فرق صرف آروہ اوروہ میں ہے۔ یہ راگنی بھی پنجاب میں بہت گائی جاتی ہے۔

راگنی تلک کامود کھماچ ٹھاٹھ

اِس راگنی میں دونوں نکھادیں مستعمل ہیں۔ آروہ میں دھیوت برجت یعنی ممنوع ہے۔ سب سُر شدھ ہیں۔

برن : کھاڈو۔ سمپورن۔ (بعض لوگ آروہ میں گندھار بھی برجت مانتے ہیں اور اِس کا برن اوڈھو۔ سمپورن مانتے ہیں)

وادی سُر : کھرج (سا)

سموادی سُر : پنچم

گانے کا وقت : رات کا دُوسرا پہر

خاص تان : پانِ سا رے گا سا۔ سا رے پا ما گا سا رے گا سا۔

آروہ : سا رے ما پا نی سا۔

اوروہ : سا پا نی* دھا پا ما گا سا رے گا سا۔

تفصیل : اِس راگنی کو دیس تلنگ اور کھماچ سے بچانے کی ضرورت ہے۔ کومل نکھاد صرف اوروہ میں استعمال ہوتی ہے۔ وُہ بھی بہت کم۔ شدھ نکھاد کا اِستعمال زیادہ تر آروہ میں ہوتا ہے۔ اگر کومل نکھاد کا استعمال اِس طرح کیا جائے۔ سا نی* دھا پا دھا ما گا تو یہ دیس کا نقشہ بن جائے گا۔ یہ سُر قطعاً نہ لگائے جائیں بعض گائک خوبصورتی کے لئے کومل گندھار بھی استعمال کرتے ہیں۔ ہم نے بھی سرگم میں کومل گندھار اور شدھ گندھار دونوں اِستعمال کی ہیں۔

سرگم تین تال

تال	۰				I				II سم				III			
ماترے	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
استھائی									سا				نی	سا	رے	گا
	سا	رے	پا	ما	گا	سا	S	نی	سا	S	S	گا	گا	S	سا	نی
	پا	نی	سا	گا×	رے	گا×	سا	رے	ما	پا	دھا	ما	S	گا	رے	S
	گا	رے	پا	ما	گا	سا	S	نی	سا	S	S					
انترہ									ما	ما	پا	پا	نی	نی	نی	نی
	سا	سا	ما	سا	سا	سا	نی	سا	سا	نی	سا	رے	گا	نی	S	سا
	پا	نی	سا	رے	سا	نی×	دھا	پا	رے	نی×	دھا	پا	ما	گا	رے	S
	گا	رے	پا	ما	گا	سا	S	نی	سا	S	S					

راگنی دیس کھماچ ٹھاٹھ

اس راگنی میں دونوں نکھادیں، باقی سب سُر شدہ استعمال ہوتے ہیں۔ آروہ میں گندھار اور دھیوت برجبت ہیں۔

برن : اوڈھو۔سمپورن۔

وادی سُر : رکھب

سموادی سُر : نکھاد

گانے کا وقت : نصف شب۔

خاص تان : ما پا نی S ما گا رے S نی S سا S

آروہ : سا رے ما پا نی سا

امروہ : سا نی× دھا پا ما گا رے نی سا۔

سرگم تین تال

تال	٥				I				II سم				III			
ماترے	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
استھائی				ما	پا	نی	S	نی	سا	S	سا	رے	سا	نی×	دھا	پا
	دھا	S	ما	گا	رے	S	ما	پا	نی×	S	ما	گا	رے	S	نی	S
	سا	S	S													
انترہ									ما	ما	پا	پا	نی×	پا	نی	نی
	سا	S	سا	رے	سا	نی×	دھا	پا	ما	گا	رے	نی	سا	نی×	دھا	پا
	دھا	S	ما	گا	رے	S	ما	پا	نی×	S	ما	گا	رے	S	نی	S
	سا	S	S													

تفصیل : یہ راگنی سورٹھ سے بہت مشابہ ہے۔ اس لئے اسے سورٹھ سے بچانے کی ضرورت ہے۔ دیس اور سورٹھ کی آروہ ایک جیسی ہے۔ اوروہ دیس کا سمپورن ہے۔ اور سورٹھ کا کھاڈو ہے۔ گندھار سورٹھ میں اوروہ میں بھی متروک ہے۔ سورٹھ کی اوروہ میں مدھم سے رکھب تک مینڈلی جاتی ہے۔ جیسے سا نی* دھا پا ما رے سا۔ دیس کے اختتام پر مندر سپتک کی نکھاد لگانا ضروری ہے۔ سورٹھ کے وادی سموادی رکھب اور دھیوت ہیں۔ سورٹھ کی خاص تان ما پا دھاS ما رے سا۔ ہے۔

راگنی جیجیونتی کھماچ ٹھاٹھ

اس راگنی میں دونوں گندھاریں اور دونوں نکھادیں استعمال ہوتی ہیں۔ باقی سب سُر شدھ ہیں۔ بعض گائک آروہ میں پنچم برجبت کرتے ہیں۔ بعض دھیوت برجبت کرتے ہیں۔ ہمارے خیال میں پنچم برجبت کرنا زیادہ صحیح ہوگا۔

برن : کھاڈو۔ سمپورن

وادی سُر : رکھب

سموادی سُر : پنچم (بعض لوگ وادی سُر دھیوت مانتے ہیں۔)

گانے کا وقت : رات کا دوسرا پہر۔

خاص تان : رے گا رے گا رے سا نی سا دھا نی رے S

آروہ : سا رے گا ما دھا نی سا۔

اوروہ : سا نی دھا پا ما گا رے گا رے سا نی سا دھا نی رے۔

تفصیل : یہ راگنی کھماچ ٹھاٹھ کے علاوہ کافی ٹھاٹھ پر بھی گائی جاتی ہے۔ کافی ٹھاٹھ پر گاتے وقت سموادی سُر دھیوت مانا جاتا ہے۔ آروہ میں شدھ نکھاد اور اوروہ میں کومل نکھاد استعمال ہوتی ہے۔ کھماچ ٹھاٹھ اور کافی ٹھاٹھ کی جیجیونتی میں صرف آروہ میں فرق ہوتا ہے۔ اوروہ دونوں کا ایک ہی ہے۔ اگر کافی ٹھاٹھ پر گایا جائے تو اس کا آروہ اس طرح ہوگا۔ سا رے گا ما دھا نی سا۔ کافی ٹھاٹھ کی جیجیونتی میں کومل نکھاد کا استعمال زیادہ ہوتا ہے۔ اور کھماچ ٹھاٹھ کی جیجیونتی میں شدھ نکھاد زیادہ استعمال کی جاتی ہے۔ اصولاً تو جیجیونتی میں صرف شدھ

گندھار ہی استعمال ہونا چاہیئے۔ کھماچ ٹھاٹھ میں کومل گندھار مستعمل نہیں ہے۔ مگر فنکار خوبصورتی کے لیئے دونوں گندھاریں استعمال کر لیتے ہیں۔ کومل گندھار اور وہ میں وکر کر کے لگائی جاتی ہے۔ جیسے گمٌ رے سا نی سا دھا نیٌ رے۔ کافی ٹھاٹھ کی جیجیونتی میں دونوں گندھاروں کے استعمال سے راگنی غلط نہیں ہوتی ہے۔ چونکہ کافی ٹھاٹھ کی راگنیوں میں زیادہ تر دونوں گندھاریں اور دونوں نکھادیں مستعمل ہیں۔ اصولاً کافی ٹھاٹھ میں صرف کومل گندھار اور کومل نکھاد استعمال ہونی چاہیئے مگر رواج دونوں گندھاریں اور دونوں نکھادیں استعمال کرنے کا ہے مگر اس طرح سے تمام ٹھاٹھوں کی بنیاد ہی ختم ہو جاتی ہے۔ خیال ہے کہ زمانہ قدیم میں اس راگنی کو کافی ٹھاٹھ پر ہی گایا جاتا تھا۔ مگر بعد میں فنکاروں نے دونوں گندھاریں اور دونوں نکھادیں استعمال کر کے اسے کھماچ ٹھاٹھ پر مان لیا۔ جیجیونتی میں ان سُروں کا استعمال بار بار ہونا چاہیئے۔ پا ما گا رے گاٌ رے سا نیِ سا دھا نیٌ رے۔ ان سُروں کے استعمال ہی سے راگنی کا نقشہ قائم رہتا ہے۔ مندر سپتک کی پنچم سے مدھ سپتک کی رکھب تک مینڈ بھلی معلوم ہوتی ہے۔ رکھب پر پہنچتے وقت گندھار کی اس لی جاتی ہے، جیسے نیِ سا دھا نیِ گاٌ رے سا۔ دونوں ٹھاٹھوں کی جیجیونتی پر کافی بحث کی گئی ہے اور دونوں کی آروہ بھی خوب واضح کر دی گئی ہے۔ اب یہ قارئین کی اپنی پسند ہے۔ وہ جس ٹھاٹھ پر گانا پسند کریں گائیں۔

سرگم تین تال

تال	0				I				II سم				III			
ماترے	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
استھائی	رے	گا×	رے	سا	نی	سا	دھا	. نی×	رے	S	رے	گا	ما	پا	ما	گا
	ما	پا	ما	دھا	پا	ما	پا	ما	گا	ما	گا×	رے	گا×	رے	سا	رے
	نی×	دھا	پا	پا	رے	S	گا	ما	دھا	نی×	دھا	پا	ما	گا	رے	S
انترہ	گا	ما	دھا	نی	ما	دھا	نی	نی	سا	S	سا	سا	نی×	دھا	پا	S
	رے	گا	ما	پا	ما	گا	رے	S	گا×	رے	سا	S	نی	سا	نی×	دھا
	پا	دھا	ما	پا	گا	ما	گا	رے	رے	سا	. نی×	دھا	پا	ما	گا	رے

راگنی جھنجوٹی کھماج ٹھاٹھ

اِس راگنی میں دونوں گندھاریں اور دونوں نکھادیں مستعمل ہیں۔ باقی سب سُر شدہ ہیں۔

بن	: سمپورن۔ سمپورن
وادی سُر	: گندھار
سموادی سُر	: دھیوت
گانے کا وقت	: رات کا دوسرا پہر
خاص تان	: دھا سا رے ما گا۔ نی سا رے گا رے سا نی دھا پا دھا سا
آروہ	: دھا سا رے ما گا۔ گا ما پا دھا نی سا رے گا رے سا۔
اوروہ	: سا نی دھا پا ما گا رے سا۔ گا رے سا نی دھا پا دھا سا۔
تفصیل	: یہ راگنی کھماج سے بہت مشابہ ہے۔ دراصل کھماج میں ہی تبدیلی کرکے یہ راگنی بنائی گئی ہے۔ راگنی کا زیادہ نقشہ مندر اور مدھ سپتک میں واضح ہوتا ہے۔ الاپ کے آخیر میں یہ سُر لگانے چاہئیں۔ سا رے گا رے سا نی دھا پا دھا سا۔ اوروہ میں رکھب زیادہ ترمینڈ میں لگائی جاتی ہے۔ یہ معمولی برتاوے کی راگنی ہے۔ اس میں ٹھمری، ٹپہ، ہوری وغیرہ گائی جاتی ہے۔ دُھرپد گانے والے اس کی آروہ اوروہ اس طرح کرتے ہیں۔ سا رے ما پا دھا سا۔ سا نی دھا پا دھا ما پا گا رے سا۔ یعنی اس میں صرف شدہ گندھار استعمال کرتے ہیں۔ اگر کومل گندھار بھی لگائی جائے تب بھی جھنجوٹی

کا نقشہ قائم رہتا ہے۔ جھنجوٹی دوسری راگنیوں سے مِلا کر بھی گائی جاتی ہے جیسے پہاڑی جھنجوٹی۔ ایمن جھنجوٹی وغیرہ۔

سرگم تین تال۔

تال	0				I				II سم				III			
ماترے	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
استھائی	رے	گا	رے	سا	نی	دھا	پا	دھا	سا	S	دھا	سا	رے	ما	گا	رے
	سا	نی	سا	رے	گا	رے	سا	نی	دھا	پا	دھا	سا	گا	ما	پا	دھا
	نی	سا	نی	دھا	پا	ما	گا	رے	سا	گا	رے	سا	دھا	پا	دھا	سا
انترہ	گا	ما	پا	دھا	ما	پا	دھا	نی	سا	S	سا	سا	نی	سا	رے	گا
	رے	سا	نی	سا	رے	ما	گا	رے	سا	نی	سا	رے	گا	رے	سا	دھا
	سا	نی	دھا	پا	ما	گا	رے	سا	گا	رے	سا	نی	دھا	پا	دھا	سا

راگنی گونڈ ملہار کھماچ ٹھاٹھ

اِس راگنی میں دونوں نکھادیں باقی سب سُر شدہ اِستعمال ہوتے ہیں۔

برن : سمپورن۔ سمپورن

وادی سُر : مدھم

سموادی سُر : کھرج (سا)

گانے کا وقت : موسمِ برسات میں ہر وقت گایا جاتا ہے۔

خاص تان : رے گا ما۔ ما پا دھا نی پا ما۔ گا رے گا رے سا۔

آروہ : سا رے گا ما گا ما ما پا دھا نی سا

اوروہ : سا دھا نی پا رے ما گا رے گا رے سا۔

تفصیل : یہ راگنی گونڈ اور ملہار کے امتزاج سے تخلیق ہوئی ہے۔ شدہ ملہار میں اور اِس میں بڑا فرق یہ ہے۔ کہ شدہ ملہار میں گندھار اور نکھاد برجت ہیں۔ اور اس میں یہ دونوں سُر مستعمل ہیں۔ اس راگنی کے سُر وکر کر کے لگائے جاتے ہیں۔ اس سے گونڈ کا نقشہ واضح ہوتا ہے۔ اس کی ابتدا میں گا ما گا ما اور آخر میں گا رے گا رے سا یہ سُر لگنے چاہئیں۔ کومل نکھاد اور پنچم کی سنگت سے راگنی زیادہ دل کش ہو جاتی ہے۔ جیسے سا نی نی پا پا۔ نی پا ما۔ دھا نی پا ما گا۔ کھماچ اور بلاول اس کے بہت قریب ہیں۔

سرگم تین تال

تال	٥				I				II سم				III			
ماترے	٩	١٠	١١	١٢	١٣	١٤	١٥	١٦	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨
استھائی	رے	گا	ما	ما	پا	دھا	نی×	پا	ما	S	رے	گا	رے	گا	رے	سا
	رے	گا	ما	گا	ما	ما	پا	دھا	نی	سا̄	نی×	نی×	پا	ما	نی×	پا
	ما	نی×	پا	ما	پا	دھا	نی×	پا	ما	گا	رے	گا	رے	گا	رے	سا
انترہ	رے	گا	ما	پا	دھا	نی×	پا	نی	سا̄	S	سا̄	سا̄	سا̄	رے̄	گا̄	رے̄
	سا̄	دھا	نی×	پا	ما	گا	رے	گا	ما	پا	دھا	نی×	پا	ما	نی×	پا
	ما	نی×	پا	دھا	نی	سا̄	دھا	نی×	ما	پا	ما	گا	رے	گا	رے	سا

راگنی راگیشوری کھماچ ٹھاٹھ

اس راگنی میں دونوں نکھادیں، باقی سب سُر شدہ اِستعمال ہوتے ہیں. آروہ میں رکھب اور پنچم اور اوروہ میں صرف پنچم برجت ہے۔

بان : اوڈھو۔کھاڈو

وادی سُر : گندھار

سموادی سُر : دھیوت

گانے کا وقت : رات کا دوسرا پہر

خاص تان : رے سا نی× دھا نی× سا گا ما

آروہ : سا گا ما دھا نی سا̄

اوروہ : سا̄ نی دھا نی× دھا ما گا رے سا.

سرگم تین تال.

تال	0				I				II سم				III			
ماترے	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱	۳	۳	۴	۵	۶	۷	۸
استھائی	ما	گا	رے	سا	نی×	دھا	نی×	سا	گا	S	ما	S	دھا	ما	گا	رے
	سا	دھا	نی×	سا	گا	ما	دھا	ما	نی×	دھا	ما	دھا	نی	سا̄	S	نی×
	دھا	S	ما	دھا	نی	سا̄	نی	سا̄	نی×	دھا	ما	گا	ما	گا	رے	سا
انترہ	سا	سا	گا	ما	دھا	S	نی	نی	سا̄	S	سا̄	رے̄	سا̄	نی×	دھا	ما
	گا̄	ما̄	گا̄	رے̄	سا̄	دھا	نی	سا̄	نی×	دھا	ما	گا	ما	گا	رے	سا

تفصیل : اس راگنی کی شکل باگیشری اور کوشک دھنی سے بہت مشابہ ہے۔ مگر شدہ گندھار اور شدہ نکھاد اسے باگیشری سے علیحدہ کر دیتی ہے۔ بعض گائک راگیشوری میں کومل نکھاد بالکل استعمال نہیں کرتے۔ کومل نکھاد اوروہ میں وکر کر کے لگائی جاتی ہے۔ اگر کومل نکھاد بالکل نہ لگائی جائے تو یہ کوشک دھنی بن جائے گی۔ اس راگنی کی کچھ شکل پردیپکی سے ملتی ہے۔ اس میں ہلکے پھلکے گانے گائے جاتے ہیں۔

راگنی کھمباوتی کھماچ ٹھاٹھ

اس راگنی میں دونوں نکھادیں باقی سب سُر شدہ اِستعال ہوتے ہیں۔ آروہ میں گندھا اور نکھاد برجبت ہیں۔

برن : اوڈھو۔ سمپورن

وادی سُر : کھرج (سا)

سموادی سُر : پنچم

گانے کا وقت : رات کا دُوسرا پہر

خاص تان : نی× دھا پا دھا ما گا ما سا

آروہ : سا رے ما پا دھا سا

اوروہ : سا نی× دھا پا دھا ما گا ما گا ما سا

سرگم تین تال

تال	0	I	سم II	III
ماترے	۹ ۱۰ ۱۱ ۱۲	۱۳ ۱۴ ۱۵ ۱۶	۱ ۲ ۳ ۴	۵ ۶ ۷ ۸
استھائی	سا رے ما پا	دھا ما پا دھا	سا S رے نی	سا نی× دھا پا
	دھا ما گا ما	سا سا رے رے	ما ما پا پا	نی نی سا سا
	نی سا رے ما	گا ما سا رے	نی× دھا پا دھا	ما گا ما سا
انترہ	ما ما پا پا	نی پا نی نی	سا S سا سا	سا رے نی سا
	رے نی× دھا پا	دھا ما گا ما	ما گا ما سا	S رے نی× دھا
	پا دھا ما پا	دھا سا S رے	نی× دھا پا دھا	ما گا ما سا

تفصیل : اس راگنی کی آروہ مانڈ سے مشابہ ہے۔ پا دھا سا نی نی دھا سا۔ ان سُروں سے سندھورا کی شکل نظر آتی ہے۔ یہ راگنی سورٹھ اور کھماچ سے بھی بہت مشابہ ہے۔ مگر راگنی کے آخیر میں گا ما سا کا استعمال اسے کھماچ سے علیحدہ کر دیتا ہے۔ کچھ کچھ نقشہ باگیشری کا بھی نظر آتا ہے۔ بعض لوگ آروہ میں دھیوت بر جت کرتے ہیں۔ اور شدھ نکھاد استعمال کرتے ہیں جیسے سا رے ما پا نی سا۔ سا رے ما گا ما سا۔ رکھب اور مدھم کی سنگت بھی بھلی معلوم ہوتی ہے۔ رے ما پا دھا ما گا۔ ان سُروں کو اس راگنی میں بہت اہمیت ہے۔

راگنی سورٹھ کھماج ٹھاٹھ

اِس راگنی میں دونوں نکھاد ہیں، باقی سب سُر شدہ اِستعمال ہوتے ہیں. گندھار برجت ہے۔ آروہ میں دھیوت بھی برجت ہے۔

برن : اوڈھو۔ کھاڈو

وادی سُر : رکھب

سموادی سُر : دھیوت۔ (ہمارے خیال میں اس کا سموادی سُر نکھاد ہونا چاہیئے کیونکہ دھیوت آروہ میں برجت ہے اس لئے دھیوت کا سموادی ہونا قرینِ قیاس نہیں۔)

گانے کا وقت : رات کا دوسرا پہر

خاص تان : سا رے ما پا دھا پا ما رے سا.

آروہ : سا رے ما پا نی سَا

اوروہ : سَا نی× دھا پا ما رے سا

تفصیل : راگنی کا گرہ کا سُر یعنی شروع کرنے کا سُر مدھم ہے۔ نیاس یعنی خاتمہ کا سُر رکھب ہے۔ آروہ میں شدہ نکھاد اور اوروہ میں کومل نکھاد مستعمل ہے۔ جیسے سا رے ما پا نی سَا رَے سَا نی× دھا پا دھا ما رے نِی سا۔ اس راگنی میں مدھم سے رکھب کی مینڈ خوبصورت معلوم ہوتی ہے۔ اور یہ ہی چیز اسے دیس سے علیحدہ کرتی ہے۔ دیس کی اوروہ میں گندھار بھی استعمال ہوتی ہے یہ راگنی بھی مارواڑ کے علاقے میں زیادہ گائی جاتی ہے۔

سرگم تین تال

تال	०				I				II سم				III			
ماترے	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
استھائی	نی	سا	رے	ما	رے	ما	ما	پا	نی	Sنی	سا	S	رے	نی	سا	S
	نی	سا	نی×	دھا	پا	S	ما	پا	دھا	پا	ما	رے	رے	ما	پا	نی×
	دھا	پا	ما	رے	سا	رے	ما	پا	دھا	پا	ما	رے	نی	S	سا	S
انترہ	ما	ما	پا	پا	نی×	پا	نی	نی	سا	S	سا	S	رے	ما	S	رے
	نی	سا	S	رے	سا	نی×	دھا	پا	دھا	S	ما	S	رے	S	سا	رے
	ما	پا	دھا	پا	ما	رے	ما	پا	نی	سا	نی×	دھا	پا	ما	رے	سا

راگنی غارا کھماچ ٹھاٹھ

اِس راگنی میں دونوں گندھار یں دونوں نکھادیں مستعل ہیں۔ باقی سب سُر شدہ ہیں۔

برن : سمپورن۔ سمپورن

وادی سُر : رکھب۔

سموادی سُر : نکھاد (بعض لوگ دھیوت کو سموادی مانتے ہیں)

گانے کا وقت : کوئی خاص نہیں ہے ہر وقت گایا جاسکتا ہے۔

خاص تان : ما گا× رے سا نی دھا نی× پا سا

آروہ : پا پا دھا نی سا۔ رے گا× رے گا ما پا دھا نی سا۔

اوروہ : سا نی× دھا نی× پا ما گا× رے سا نی سا۔

سرگم تین تال

تال	٠				I				II سم				III			
ماترے	٩	١٠	١١	١٢	١٣	١٤	١٥	١٦	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨
استھائی	ما	گا×	رے	سا	نی×	دھا	نی×	پا	سا	S	رے	S	گا	ما	گا×	رے
	سا	نی×	دھا	نی×	پا	ما	پا	دھا	نی×	پا	ما	پا	نی	S	سا	S
	رے	گا×	رے	گا	ما	پا	دھا	نی×	پا	ما	گا×	رے	S	سا	نی	سا
انترہ	نی×	دھا	نی×	پا	ما	پا	دھا	نی	سا	S	سا	سا	ما	گا×	رے	سا
	نی×	دھا	نی×	پا	ما	گا×	رے	ما	پا	دھا	نی	سا	نی	سا	نی×	دھا
	پا	رے	گا	ما	گا×	رے	سا	نی×	دھا	نی×	پا	ما	پا	دھا	نی	سا

تفصیل : اس راگنی کا زیادہ زور مندر سپتک اور مدھ سپتک میں رہتا ہے
یہ پوروانگ کی راگنی ہے۔ یہ مسلمان گائکوں کی ایجاد ہے۔ حضرت امیر
خسروؒ کی ایجاد بتائی جاتی ہے۔ آروہ میں شُدھ گندھار شدھ نکھاد اور اوروہ
میں کومل گندھار، کومل نکھاد اِستعمال ہوتی ہیں۔ یہ راگنی کلیان اور
جھنجوٹی کی آمیزش سے تخلیق کی گئی ہے۔ آروہ میں ایمن کلیان اور
اوروہ میں جھنجوٹی کا نقشہ نظر آتا ہے۔ اس میں ہلکے پھلکے گانے گائے
جاتے ہیں۔ ستار نواز زیادہ بجاتے ہیں۔

راگ شُدھ ملہار کھماچ ٹھاٹھ

اس راگ میں گندھار اور نکھاد برجت ہیں باقی سب سُر شدھ ہیں۔

برن : اوڈھو۔ اوڈھو۔

وادی سُر : مدھم

سموادی سُر : کھرج (سا)

گانے کا وقت : موسم برسات میں ہر وقت۔

خاص تان : سا ما رے پا دھا پا ما رے سا

آروہ : سا رے ما پا۔ ما پا دھا سا۔

اوروہ : سا دھا پا ما رے سا۔

تفصیل : یہ بنیادی چھ راگوں میں سے ایک ہے۔ ملہار کی دُوسری تمام اقسام اسی میں اضافہ کر کے تخلیق کی گئی ہیں۔ کھماچ ٹھاٹھ میں یہ ہی ایک راگ ہے۔ جس میں نکھادیں متروک ہیں حالانکہ دونوں نکھادیں ہی کھماچ ٹھاٹھ کی خصوصیت ہیں۔ اس کی شکل راگنی درگا سے بہت مشابہ ہے اس لئے اسے دُرگا سے بچانے کی ضرورت ہے۔ دُرگا کا خاص ٹکڑا ما پا دھا ما رے دھا سا ہے۔ اس راگ میں دُرگا کی طرح مندر سپتک کی دھیوت نہیں لگائی جاتی ہے۔ معمولی برتاوے کا راگ ہے۔ کیدارا میں سے اگر گندھار اور نکھاد کو خارج کر دیا جاوے۔ تو یہ ہی شکل نظر آئے گی۔ کیدارا میں بھی گندھار نکھاد کمزور ہیں۔ اس لئے اس راگ کو کیدارا سے بھی بچانے کی ضرورت ہے۔

سرگم تین تال

تال	۰				I				سم II				III			
ماترے	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
استھائی	سا	ما	رے	پا	دھا	پا	ما	رے	سا	S	رے	S	سا̄	S	دھا	پا
	ما	رے	ما	پا	دھا	سا̄	دھا	پا	ما	رے	سا	S	سا	ما	رے	پا
	ما	پا	ما	رے	دھا	پا	ما	رے	ما̄	دھا	پا	ما	پا	ما	رے	سا
انترہ	سا	رے	ما	رے	ما	ما	پا	دھا	سا̄	S	سا̄	S	رے̄	ما̄	رے̄	پا̄
	ما̄	رے̄	سا̄	S	رے̄	سا̄	دھا	پا	دھا	سا̄	دھا	پا	ما	رے	سا	S
	ما	پا	رے	ما	پا	دھا	پا	ما	سا̄	دھا	پا	ما	پا	ما	رے	سا

راگنی بڈھنس کھماچ ٹھاٹھ

اس راگنی میں دونوں نکھادیں، باقی سب سُر شدہ استعمال ہوتے ہیں۔ گندھار ورجت ہے

برن : کھاڈو۔ کھاڈو

وادی : پنچم

سموادی : رکھب۔

گانے کا وقت : دُوسرا پہر دِن

خاص تان : نی پا ما پا نی× دھا پا ما رے سا

آروہ : سا رے ما پا دھا نی× پا نی سا

اوروہ : سا نی× دھا پا ما رے سا

سرگم تین تال

تال	۰				I				II				III			
ماترے	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
استھائی	سا	رے	ما	پا	نی×	دھا	پا	ما	رے	S	سا	S	نی×	پا	ما	پا
	نی×	پا	نی	سا	رے	ما	پا	دھا	نی×	پا	نی	سا	نی×	پا	ما	پا
	نی×	دھا	پا	ما	رے	سا	رے	ما	پا	دھا	نی×	پا	ما	رے	نی	سا
انترہ	سا	رے	ما	پا	دھا	نی×	پا	نی	سا	S	سا	سا	رے	سا	نی×	پا
	ما	رے	سا	نی	سا	نی×	پا	دھا	پا	نی×	پا	ما	پا	نی×	دھا	پا
	رے	ما	پا	دھا	دھا	نی×	پا	دھا	نی×	دھا	پا	ما	پا	ما	رے	سا

تفصیل : یہ راگنی سارنگ کی ایک قسم ہے۔ گندھار برجت ہونے سے اور وہ میں سارنگ کا نقشہ نظر آتا ہے۔ شاستر کے مطابق گندھار برجت نہیں ہے۔ مگر گندھار برجت کرنے کا آج کل رواج ہے۔ گندھار برجت ہونے کی وجہ سے یہ راگنی سُوہا سے علیٰحدہ ہو جاتی ہے۔ بعض لوگ اِسے بلاول ٹھاٹھ میں مانتے ہیں۔ اور صرف شُدھ نکھاد ہی استعمال کرتے ہیں۔ یہ راگنی عام طور پر نہیں گائی جاتی ہے۔ شدھ نکھاد کم اِستعمال ہوتی ہے۔ زیادہ زور مندر اور مدھ سپتک میں رہتا ہے۔

راگنی نارائنی کھماچ ٹھاٹھ

اس راگنی میں نکھاد کومل ہے باقی سب سُر شدہ اِستعمال ہوتے ہیں . گندھار برجت سُر ہے آروہ میں نکھاد بھی برجت ہے .

برن : اوڈھو. کھاڈو

وادی سُر : رکھب

سموادی سُر : دھیوت

گانے کا وقت : رات کا دوسرا پہر .

خاص تان : سا رے ما پا دھا نی× دھا ما پا ما رے دھا سا

آروہ : سا رے ما پا دھا سا̄.

اوروہ : سا̄ نی× دھا پا ما رے سا.

سرگم تین تال

تال	٥				I				سم III				III			
ماترے	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
استھائی	سا	رے	ما	پا	دھا	نی×	دھا	ما	پا	S	ما	رے	سا	رے	دھا	سا
	رے	ما	پا	دھا	پا	نی×	دھا	پا	دھا	سا̄	رے̄	سا	نی×	دھا	پا	دھا.
	ما	پا	دھا	نی×	دھا	پا	دھا	ما	پا	ما	رے	S	سا	رے	دھا	سا
انترہ	رے	ما	پا	دھا	نی×	دھا	پا	دھا	سا̄	S	سا̄	سا̄	سا̄	رے̄	ما̄	رے̄
	سا̄	S	سا̄	S	رے̄	نی×	دھا	پا	ما	پا	دھا	نی×	دھا	پا	ما	پا
	سا̄	نی×	دھا	پا	دھا	نی×	دھا	ما	پا	S	ما	رے	سا	رے	دھا	سا

تفصیل : اس راگنی میں کچھ نقشہ سارنگ کا نظر آتا ہے. لیکن سارنگ میں دھیوت برجت ہے. اس میں دھیوت استعمال ہوتی ہے. سارنگ میں نکھاد کا استعمال زیادہ ہے. اس میں آروہ میں نکھاد برجت ہے. یہ راگنی بڈھنس سے بہت مشابہ ہے. مگر بڈھنس میں دونوں نکھادیں مستعمل ہیں اور اس میں صرف کومل نکھاد کا استعمال ہے۔

راگ بھیروں بھیروں ٹھاٹھ

اس راگ میں رکھب اور دھیوت کومل باقی سب سُر شدہ ہیں۔ آروہ میں پنچم برجت یعنی ممنوع ہے۔

برن : کھاڈو۔ سمپورن

وادی سُر : دھیوت

سموادی سُر : رکھب۔

گانے کا وقت : علی الصبح

خاص تان : گا ما دھا دھا پا گا ما رے رے سا

آروہ : سا رے گا ما دھا نی سا

امروہ : سا نی دھا پا ما گا رے سا۔

سرگم جھپ تال

تال	٥		I			II سم		III		
ماترے	٦	٧	٨	٩	١٠	١	٢	٣	٤	٥
استھائی	.					ڈھا	S	پا	S	دھا
	ما	پا	گا	S	ما	رے	S	گا	S	ما
	گا	گا	رے	S	سا					
انترہ						گا	ما	ڈھا	S	دھا
	نی	نی	سا	S	سا	رے	رے	سا	S	سا
	نی	نی	سا	S	سا	گا	ما	ڈھا	S	دھا
	نی	نی	سا	S	سا	ڈھا	ڈھا	پا	S	پا
	گا	ما	رے	S	سا					

تفصیل : یہ راگ بنیادی چھ راگوں میں سے ایک ہے۔ اس میں مدھم پر کم ٹھہرنا چاہیئے۔ زیادہ ٹھہرنے سے جوگیا کا نقشہ نظر آئے گا۔ بعض بعض گائک الاپ کرتے وقت کومل نکھاد کا کن بھی دیتے ہیں۔ دھیوت پر اندولن کیا جاتا ہے۔ یعنی دھیوت کو جھلانا چاہیئے۔ جیسے گا ما دھّا دھّا پا گا ما رےّ سا۔ گو آروہ میں پنچم برجت ہے۔ مگر تانوں میں لگائی جاتی ہے۔

راگنی رامکلی   بھیروں ٹھاٹھ

اس راگنی میں رکھب اور دھیوت کومل دونوں مدھم دونوں نکھادیں شدہ گندھار استعمال ہوتی ہیں۔

برن : سمپورن۔ سمپورن۔

وادی سُر : پنچم

سموادی سُر : کھرج (سا)

گانے کا وقت : صُبح سویرے۔

خاص تان : ما پا دھا نی دھا پا گا ما رے سا۔

آروہ : سا رے گا ما پا دھا نی سا۔

اوروہ : سا نی دھا پا ما پا دھا نی دھا پا ماگا ما رے سا۔

تفصیل : یہ اُتر انگ کی راگنی ہے۔ زیادہ زور تار سپتک میں رہتا ہے۔ یہ بھیروں ٹھاٹھ کی راگنی ہے۔ مگر اس میں دونوں مدھم اور دونوں نکھادیں استعمال ہوتی ہیں۔ جب کہ بھیروں ٹھاٹھ میں کومل رکھب، کومل دھیوت باقی سب سر شُدھ استعمال ہوتے ہیں۔ اس لحاظ سے ٹھاٹھوں کی تقسیم غلط ہو کر رہ جاتی ہے۔ اس راگنی میں بھیروں کی طرح رکھب اور دھیوت پر اندولن نہیں کرنا چاہیئے۔ تیبر مدھم اور کومل نکھاد کا استعمال خاص طریقے سے کیا جاتا ہے جیسے ما پا دھا نی دھا پا گا ما رے سا۔ ان سروں کا بار بار استعمال ہی اسے بھیروں سے علیٰحدہ کر دیتا ہے۔ ایک دُوسرے مت میں اسے اوڈھو سمپُورن مانتے ہیں۔ آروہ میں مدھم اور نکھاد برجت ملتے ہیں۔ صرف رکھب

اور دھیوت کومل باقی سب سُر شدھ مانتے ہیں. آروہ اور اوروہ اس طرح کرتے ہیں. سا رے گا پا ڈھا سا. سا̄ نی ڈھا پا ما گا رے سا. ایسی ہی ایک راگنی رام کریا شام کے وقت گائی جاتی ہے. غالباً رام کِریا کا ہی نام بگاڑ کر رامکلی کر دیا گیا ہے.

سرگم تین تال

تال	٥				I				سم II				III			
ماترے	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
استھائی	سا	رے	گا	ما	گا	ما	رے	سا	ڈھا	پا	S	پا	نی	نی	سا̄	S
	سا̄	نی	ڈھا	پا	ما	پا	ڈھا	نی	ڈھا	پا	ڈھا	پا	گا	ما	رے	سا
انترہ	گا	ما	پا	ڈھا	ما	پا	ڈھا	نی	سا̄	S	سا̄	سا̄	سا̄	رے̄	گا̄	ما̄
	گا̄	ما̄	رے̄	سا̄	نی	ڈھا	ما	پا	ڈھا	نی	ڈھا	پا	گا	ما	رے	سا

راگنی جوگیا بھیروں ٹھاٹھ

اس راگنی میں رکھب اور دھیوت کومل باقی سب سُر شدہ اِستعمال ہوتے ہیں ۔آروہ میں گندھار نکھاد برجت ہیں۔اوروہ میں کومل نکھاد کا کن بھی دیتے ہیں۔

برن : اوڈھو۔سمپورن

وادی سُر : کھرج (سا) تار سپتک کا۔

سموادی سُر : مدھم

گانے کا وقت : صُبح یا رات کا پچھلا پہر۔

خاص تان : سا رے ما گا رے سا نی رے سا۔

آروہ : سا رے ما پا دھا سا۔

اوروہ : سا نی دھا پا ما گا رے سا۔

" دُوسری قسم : سا نی دھا پا دھا نی دھا پا ما گا رے سا۔

تفصیل : یہ اتر انگ کی راگنی ہے اس کا زیادہ زور تار سپتک میں رہتا ہے۔ اس میں رکھب اور دھیوت پر اندولن نہیں کرنا چاہیئے۔ ورنہ بھیروں بن جانے کا احتمال ہے۔ گندھار اور نکھاد اوروہ میں بھی کمزور ہیں، مینڈ میں لگائے جاتے ہیں۔ تار سپتک کی سا سے دھیوت اور مدھم سے رکھب کی مینڈ خوب صُورت لگتی ہے۔ کومل نکھاد کا اِستعمال صرف الاپ میں کیا جاتا ہے۔ اس میں وِیوگ اور فراق کے گانے گائے جاتے ہیں۔

سرگم ایک تال

تال	۵		+		٥		I		II		III سم	
ماترے	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱	۲
استھائی							رے	ما	پا	دھا	سا	S
	سا	رے	ما	گا	رے	سا	نی	رے	سا	نی	دھا	پا
	دھا	نی	دھا	پا	ما	گا	رے	S	سا	S	دھا	نی
	سا	رے	ما	گا	رے	سا						
انترہ							ما	پا	دھا	پا	سا	S
	سا	سا	سا	رے	ما	رے	ما	گا	رے	سا	دھا	سا
	نی	دھا	پا	دھا	نی	دھا	پا	دھا	پا	ما	رے	سا
	دھا	پا	ما	گا	رے	سا						

راگنی گُن کری بھیروں ٹھاٹھ

اس راگنی میں رکھب اور دھیوت کومل. باقی سب سُر شدھ گندھار اور نکھاد برجت ہیں۔

برن : اوڈھو۔ اوڈھو

وادی سُر : دھیوت { نوٹ : یہ راگنی پوروانگ پردھان ہے۔ اس لئے ہماری

سموادی سُر : رکھب رائے ہے کہ اس کا وادی سُر رکھب اور سموادی دھیوت ہونا چاہیئے۔ آج کل رواج کے مطابق وادی دھیوت اور سموادی رکھب مانتے ہیں۔}

گانے کا وقت : صُبح یا رات کا پچھلا پہر۔

خاص تان : رےؔ ما پا دھاؔ پا دھاؔ ما پا ما رےؔ سا

آروہ : سا رےؔ ما پا دھاؔ سا

اوروہ : سا دھاؔ پا ما رےؔ سا

تفصیل : یہ پوروانگ کی راگنی ہے اس کا زیادہ زور مندر اور مدھ سپتک میں رہتا ہے۔ بعض گائک اس میں شدھ نکھاد بھی استعمال کرتے ہیں مگر یہ غلط ہے۔ یہ بجائے گن کری کے جوگیا نظر آئے گی۔ جوگیا اور گن کری میں سب سے بڑا فرق یہی ہے کہ گن کری میں نکھاد اور گندھار بالکل برجت ہیں اور جوگیا میں یہ سُر اوروہ میں استعمال ہوتے ہیں۔ آروہ دونوں راگنیوں کی ایک جیسی ہے۔ بعض مت گن کری کو بلاول ٹھاٹھ میں مانتے ہیں۔ اسی لئے ہم نے اسے بلاول ٹھاٹھ میں بھی درج کیا ہے اور اس کی تفصیل بھی وہاں درج کی گئی ہے۔ ہمارے خیال میں بلاول ٹھاٹھ

سرگم ایک تال

تال	٥		+		٥		I		II		III سم	
ماترے	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱	۲
استھائی							سا	رے	ما	پا	دھا	S
	پا	ما	پا	ما	رے	سا	رے	ما	رے	پا	ما	پا
	دھا	پا	دھا	سا	دھا	پا	ما	پا	دھا	سا	رے	سا
	ما	رے	پا	ما	رے	سا						
انترہ							ما	پا	دھا	دھا	سا	S
	سا	سا	دھا	سا	رے	سا	ما	رے	سا	دھا	پا	دھا
	سا	دھا	پا	ما	رے	سا	دھا	پا	ما	پا	دھا	سا
	رے	ما	پا	ما	رے	سا						

کی بجائے بھیروں ٹھاٹھ پر گانا زیادہ موزوں ہوگا۔ بلاول ٹھاٹھ میں اِس کا نقشہ بہت کچھ بھوپالی سے مِل جاتا ہے۔ گن کری کو جوگیا سے بچانے کی بہت ضرورت ہے۔ ایک فرق تو جیسا کہ اُوپر بیان کیا جا چکا ہے کہ جوگیا میں اور وہ میں گندھار اور نکھاد استعمال ہوتی ہے۔ گو کہ میںنڈ میں دونوں سُر استعمال ہوتے ہیں اور گن کری میں یہ دونوں سُر بالکل متروک ہیں۔ دُوسرا فرق یہ ہے کہ جوگیا اُتر انگ کی راگنی ہے اور گُن کری پُورو انگ کی راگنی ہے۔ بعض گائکوں کا خیال ہے کہ جوگیا کی اور وہ میں بھی گندھار اور نکھاد برجت ہیں۔ اگر یہ مان لیا جائے تو گن کری اور جوگیا میں کوئی خاص فرق نہیں رہتا اور دونوں کو ایک دُوسرے سے علیحدہ کرکے گانا ہی

مشکل نہیں بلکہ ناممکن ہو جائے گا۔ جوگیا میں گندھار اور نکھاد دُربل ضرور ہیں مگر اودوہ میں سینڈ میں استعمال ہوتے ہیں؛

راگنی بھاس بھیروں ٹھاٹھ

اس راگنی میں رکھب اور دھیوت کومل باقی سب سُر شدہ استعمال ہوتے ہیں، مدھم اور نکھاد متروک ہیں۔

برن ؛ اوڈھو۔ اوڈھو

وادی سُر ؛ دھیوت

سموادی سُر ؛ رکھب

گانے کا وقت ؛ علی الصُبح

خاص تان ؛ پا دھا دھا پا گا پا گا رے سا۔

آروہ ؛ سا رے گا پا دھا سا

اوروہ ؛ سا دھا پا گا رے سا۔

تفصیل ؛ یہ راگنی مارواٹھاٹھ پر بھی گائی جاتی ہے وہاں مدھم تیبر ہے اور وادی سُر دھیوت اور سموادی سُر گندھار مانتے ہیں اور برن اوڈھو سمپورن ہے۔ آروہ میں مدھم اور نکھاد برجت ہیں۔ دھیوت شُدہ استعمال کی جاتی ہے۔ آروہ اوروہ اس طرح کرتے ہیں۔ سا رے سا گا پا دھا پا دھا سا۔ سا نی دھا پا ما گا پا گا رے سا۔ اور اس کا زیادہ زور اُتر انگ میں رہتا ہے۔ قدیمی موسیقی کے مُطابق اسے بھیروں ٹھاٹھ پر ہی مانا گیا ہے۔ مارواٹھاٹھ پر گاتے وقت اس کی شکل مارواٹھاٹھ کی راگنی جیت سے بالکل مشابہ ہے۔ بھیروں ٹھاٹھ پر گاتے وقت اس کی رکھب اور دھیوت پر

سرگم ایک تال

تال	0		I			II سم		III		
ماترے	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱	۲	۳	۴	۵
استھائی						دھا	پا	دھا۔	پا	S
	گاپا	گا	رے	گارے	سا	دھا	سا	رے	سا	S
	دھا	سا	رے	سا	S	دھا	پا	گا	پا	دھا
	پا	گاپا	گا	رے	سا					
انترہ						سا	رے	سا	گا	رے
	گا	رے	گا	پا	دھا	سا	S	سا	سا	رے
	پا	گا	پا	گا	رے	سا	S	رے	سا	دھا
	پا	گاپا	گا	رے	سا					

اندولن نہیں کرنا چاہیئے۔ راگنی کا زیادہ زور اترانگ میں ہی رہتا ہے۔ دھیوت لگا کر پنچم پر زیادہ قیام کرنے سے یہ راگنی زیادہ لطیف محسوس ہوتی ہے۔ گندھار اور پنچم کی سنگت بھی زیادہ لطف دیتی ہے۔ جیسے پا دھا پا گا پا۔ سا گا پا گا پا۔ سا دھا پا گا پا۔ پنچم اس راگنی کا نیاس سُر ہے۔ الاپ اور تانوں کے اختتام پر پنچم پر ٹھہرنا چاہیئے۔ جیسے پا دھا پا گا پا دھا پا۔ دھا سا دھا پا۔ گا پا دھا پا گا پا گا رے سا۔ اِس راگنی کی چال سنجیدہ ہے اس میں زیادہ ترحمدیہ اور دعائیہ چیزیں گائی جاتی ہیں۔ اصل میں راگنی کا نام بھاس یا وبھاس اس لئے ہے کہ اصل میں سنسکرت زبان کا ایک لفظ وِدشنکھ ہے اس کے معنی سورج کی پہلی کرن کے ہیں۔ اسی لفظ سے وبھاس

نام اخذ کیا گیا ہے۔ اصل میں اس راگنی کو طلوعِ آفتاب کے وقت گانا چاہیئے۔ اس سے ملتی جلتی ایک راگنی شام کے وقت بھی گائی جاتی ہے اُسے دیوالی کہتے ہیں۔ فرق صرف یہ ہے کہ دیوالی کا وادی سُر گندھار ہے اور بھاس کا وادی سُر دھیوت ہے۔ اس کا زیادہ زور اُتر انگ میں رہتا ہے۔ اگر اس کا رکھب اور دھیوت شدھ کر دیا جائے تو صبح کی راگنی دیس کار اور شام کی راگنی بھوپالی بن جائے گی۔

راگنی گوری   بھیروں ٹھاٹھ

اس راگنی میں رکھب اور دھیوت کومل باقی سب سُر شدہ ہیں۔ آروہ میں گندھار اور دھیوت برجبت ہیں۔

برن : اوڈھو سمپورن

وادی سُر : رکھب

سموادی سُر : نکھاد

گانے کا وقت : شام

خاص تان : نِی سا دِھا پا نِی رے سا

آروہ : سا رے ما پا نی سا۔

اَدروہ : سا نِی دھا پا ما گا رے سا۔

تفصیل : اس راگنی کا گرہ کا سُر بھی نکھاد ہے۔ بھیروں ٹھاٹھ کی راگنیاں زیادہ تر رات کے پچھلے پہر یا علی الصبح گائی جاتی ہیں۔ صرف یہ ہی ایک راگنی ہے جو شام کے وقت گائی جاتی ہے۔ یہ پُوروانگ راگنی ہے۔ اِس کا زیادہ زور مندر اور مدھ سپتک میں رہتا ہے۔ کچھ اہلِ علم حضرات کا خیال ہے کہ اس راگنی کا مدھم تیبر ہونا چاہیئے۔ اگر ایسا مان لیا جائے تو پھر اِسے پُوربی ٹھاٹھ میں ماننا زیادہ بہتر ہوگا۔ بھیروں ٹھاٹھ کی جن راگنیوں میں تیبر مدھم ہے۔ ہمارے خیال میں اُن سب کو ہی پوربی ٹھاٹھ میں ماننا زیادہ موزوں ہوگا۔ چونکہ بھیروں ٹھاٹھ میں صرف شدہ مدھم مستعمل ہے۔ اس راگنی میں مندر

سپتک کی نکھاد پر زیادہ زور دینے سے راگنی کی شکل واضح ہوتی ہے۔ اس میں کانگڑا اور پوریا کا نقشہ بھی نظر آتا ہے۔ اس میں سری راگ کا نقشہ بھی نظر آتا ہے۔ مگر آروہ میں گندھار برجت ہو جانے سے یہ سری راگ سے علیحدہ ہو جاتی ہے۔

سرگم تین تال

تال	٥				I				سم II				III			
ماترے	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
استھائی	سا	ما	گا	رے	سا	سا	نیِ-	رے	نیِ	S	سا	سا	نیِ	دھا	پا	پا
	نیِ	نیِ	سا	S	رے	ما	پا	دھا	پا	نی	دھا	پا	ما	گا	رے	سا
انترہ	رے	رے	ما	ما	پا	پا	نی	نی	سا	S	سا	سا	نی	رے	سا	S
	رے	ما	گا	رے	سا	نی	دھا	پا	ما	پا	گا	ما	گا	رے	نیِ	سا

راگنی للت پنچم بھیروں ٹھاٹھ

اس راگنی میں رکھب اور دھیوت کومل دونوں مدھم اور باقی سب سُر شدہ استعمال ہوتے ہیں۔ آروہ میں پنچم برجت ہے۔

برن : کھاڈو، سمپورن

وادی سُر : شُدھ مدھم

سموادی سُر : کھرج (سا)

گانے کا وقت : رات کا تیسرا پہر۔

خاص تان : ما دھا نی سا نی دھا پا ما ما

آروہ : سا رے گا ما دھا نی سا۔

امروہ : سا نی دھا پا ما پا گا ما گا رے سا۔

سرگم تین تال

تال	٠				I				II سم				III			
ماترے	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
استھائی	سا	نی	دھا	نی	سا	رے	گا	ما	ما	S	گا	ما	دھا	پا	S	ما
	ما	نی	دھا	پا	ما	دھا	پا	ما	ما	گا	ما	گا	رے	گا	رے	سا
	نی	دھا	پا	ما	دھا	نی	سا	رے	سا	رے	گا	ما	دھا	پا	ما	ما
انترہ	گا	ما	دھا	نی	ما	دھا	نی	نی	سا	S	سا	سا	نی	رے	سا	S
	نی	سا	نی	دھا	پا	ما	S	ما	گا	ما	دھا	پا	ما	دھا	نی	دھا
	پا	سا	نی	دھا	پا	ما	دھا	پا	ما	S	ما	گا	ما	گا	رے	سا

تفصیل : اس راگنی میں شدھ مدھم کو زیادہ بڑھایا جاتا ہے۔ دونوں مدھموں کے استعمال سے اس میں للت کا نقشہ نظر آتا ہے۔ یہ راگنی للت اور پنچم راگنی کے میل سے بنی ہے۔ اور وہ میں پنچم کا استعمال ہی اسے للت راگنی سے علیحدہ کرتا ہے۔

راگنی کالنگڑہ بھیروں ٹھاٹھ

اس راگنی میں رکھب اور دھیوت کومل باقی سب سُر شدہ استعمال ہوتے ہیں۔

برن : سمپورن ۔ سمپورن

وادی سُر : پنچم

سموادی سُر : کھرج (سا)

گانے کا وقت : رات کا پچھلا پہر

خاص تان : پا دھا ما پا گا ما پا دھا پا۔

آروہ : سا رے گا ما پا دھا نی سا

اوروہ : سا نی دھا پا ما گا رے سا۔

سرگم تین تال

تال	0				I				II سم				III			
ماترے	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
استھائی	سا	دھا	پا	دھا	ما	پا	گا	ما	پا	S	دھا	ما	پا	گا	رے	سا
	گا	رے	گا	رے	ما	گا	ما	گا	پا	دھا	پا	دھا	ما	پا	ما	پا
	دھا	پا	ما	گا	رے	سا	نی	سا	نی	دھا	نی	دھا	پا	ما	گا	رے
انترہ	گا	ما	پا	دھا	نی	دھا	نی	نی	سا	S	سا	سا	سا	رے	نی	سا
	سا	نی	دھا	پا	پا	دھا	ما	پا	دھا	نی	سا	رے	نی	سا	نی	دھا
	نی	دھا	پا	دھا	ما	پا	گا	ما	سا	نی	دھا	پا	گا	ما	رے	سا

تفصیل : یہ راگنی بھیروں سے بہت مشابہ ہے۔ اس میں رکھب اور دھیوت کمزور ہیں۔ ان سُروں پر اندولن نہیں کرنا چاہیئے۔ ایسا کرنے سے یہ بھیروں بن جائے گا۔ اس راگنی کی چال وکر ہے جیسے پا دھا ما پا گا ما رے سا۔ خاص تان بار بار لگانی چاہیئے۔ یہ راگنی عام طور پر پرج کے بعد گائی جاتی ہے۔ اس میں پرج کا نقشہ بھی نظر آتا ہے۔ بعض گائک پرج اور کالنگڑہ ملا کر بھی گاتے ہیں۔ لکھنؤ والے گائک دونوں مدھم استعمال کرتے ہیں۔ لیکن تیبر مدھم کا استعمال صرف اوردہ ہیں کرتے ہیں۔ یہ راگنی عام طور پر دُرت لے میں گائی جاتی ہے۔

راگنی میگھ رنجنی   بھیروں ٹھاٹھ

اس راگنی میں رکھب کومل باقی سب سُر شدہ استعمال ہوتے ہیں۔ پنچم اور دھیوت برجت سُر ہیں۔

برن : اوڈھو۔ اوڈھو

وادی سُر : مدھم

سموادی سُر : نکھاد

گانے کا وقت : رات کا پچھلا پہر

خاص تان : نی سا نی پا نی سا رے گا ما

آروہ : سا رے گا ما نی سا

اوروہ : سا نی ما گا رے سا۔

تفصیل : اس راگنی میں بعض گائک اوروہ میں تیبر مدھم بھی انوادی سُر کے طور پر استعمال کرتے ہیں۔ یعنے ہلکا سا کن دیتے ہیں۔ اس سے راگنی کی شکل میں کوئی خاص فرق نہیں آتا ہے۔ تیبر مدھم پر زیادہ قیام نہیں کرنا چاہیئے ورنہ للت کا نقشہ نظر آئے گا فرق صرف یہ رہ جاتا ہے کہ للت میں دھیوت بھی استعمال ہوتی ہے اور اس میں دھیوت متروک ہے۔ دھیوت برجت ہونے سے یہ بھیروں سے بھی علیحدہ ہوجاتی ہے۔ یہ راگنی کم گائی جاتی ہے۔ اس راگنی میں بالترتیب دو سُروں کا ترک ہونا کچھ بھلا معلوم نہیں ہوتا۔ اور اصُول کے بھی خلاف ہے۔ بہرحال اساتذۂ قدیم نے جیسا مان لیا ہمیں بھی اسی کی پیروی

کرنی ہوگی۔

سرگم تین تال

تال	0				I				II سم				III			
ماترے	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
استھائی	نی	سا	نی	ما	نی	سا	رے	گا	ما	S	ما	گا	ما	گا	رے	سا
	رے	گا	رے	ما	گا	رے	گا	ما	نی	ما	گا	ما	گا	رے	رے	سا
انترہ	گا	ما	نی	ما	گا	ما	نی	نی	سا	S	سا	سا	سا	رے	گا	ما
	گا	رے	سا	S	نی	سا	نی	ما	گا	ما	نی	ما	گا	رے	رے	سا

راگنی پربھات بھیروں ٹھاٹھ

اس راگنی میں رکھب دھیوت کومل اور مدھم دونوں باقی سب سُر شدہ استعمال ہوتے ہیں۔

برن : سمپورن - سمپورن

وادی سُر : مدھم

سموادی سُر : نکھاد

گانے کا وقت : علی الصبح

خاص تان : پا ما گا رے سا رے گا ما

آروہ : سا رے گا ما پا دھا نی سا۔

اوروہ : سا نی دھا پا ما گا رے سا

تفصیل : اس راگنی کو پربھاتی بھی کہتے ہیں۔ پربھات کے معنی صُبح کے ہیں۔ اِس راگنی میں رکھب اور دھیوت بھیروں کی طرح ہیں۔ مگر چونکہ وادی سُر مدھم ہے اس لئے بھیروں سے علیحدہ ہو جاتی ہے۔ بھیروں کا وادی سُر دھیوت ہے۔ اس کا وادی سُر مدھم ہے۔ اس میں چونکہ پنچم بھی استعمال ہوتی ہے اس لئے یہ راگنی للت سے بھی علیحدہ ہو جاتی ہے۔ للت میں پنچم مستعمل نہیں ہے اس لئے بلمپت لَے میں گانا چاہیئے۔ دُرت میں گانے سے کالنگڑہ بن جائے گی۔ اس کی آروہ میں مدھم اور نکھاد استعمال ہوتے ہیں اس لئے یہ رام کلی سے بھی علیحدہ ہو جاتی ہے۔ چونکہ اس کی آروہ میں گندھار اور نکھاد موجود ہیں اس لئے گن کری سے بھی؛

علیحدہ ہو جاتی ہے۔ گن کری کی اور وہ میں گندھار اور نکھاد برجت ہیں۔ یہ راگنی بہت مشکل ہے۔ چونکہ اسے بہت سی راگنیوں سے بچانا پڑتا ہے۔ لکھنؤ والے کالنگڑہ کی طرح اِس میں بھی دونوں مدھم استعمال کر لیتے ہیں مگر اس میں صرف شدہ مدھم ہی جائز ہے۔

سرگم تین تال

تال	٥				x				II سم				III			
ماترے	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
استھائی	سا	نی	دھا	پا	دھا	نی	سا	رے	ما	S	گا	ما	پا	ما	گا	رے
	گا	ما	پا	دھا	پا	دھا	ما	پا	ما	گا	ما	رے	سا	رے	گا	ما
انترہ	ما	پا	دھا	نی	پا	دھا	نی	نی	سا	S	سا	سا	سا	رے	سا	گا
	ما	گا	رے	سا	نی	دھا	پا	ما	گا	ما	گا	رے	سا	رے	گا	ما

راگنی بنگال بھیروں بھیروں ٹھاٹھ

اس راگنی میں رکھب اور دھیوت کومل، باقی سب سُر شدہ استعمال ہوتے ہیں۔ نکھاد برجت ہے۔

برن : کھاڈو کھاڈو

وادی سر : رکھب

سموادی سُر : دھیوت

گانے کا وقت : صُبح

خاص تان : ما پا دھا پا ما گا ما رے سا۔

آروہ : سا رے گا ما پا دھا سا۔

اوروہ : سا دھا پا ما گا ما رے رے سا۔

سرگم تین تال

تال	٥				x				سم II				III			
ماترے	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
استھائی	سا	دھا	پا	دھا	ما	پا	گا	ما	دھا	S	پا	ما	گا	ما	رے	سا
	سا	رے	گا	ما	پا	ما	پا	دھا	پا	ما	گا	ما	رے	رے	سا	S
انترہ	گا	ما	دھا	دھا	پا	ما	پا	دھا	سا	S	سا	سا	رے	رے	سا	S
	دھا	سا	دھا	پا	دھا	ما	پا	دھا	پا	ما	گا	ما	رے	رے	سا	S

تفصیل : یہ راگنی بھیروں سے بالکل مشابہت رکھتی ہے۔ صرف نکھاد برجت کر کے اس کا نام بنگال بھیروں رکھ دیا گیا ہے۔ بھیروں میں نکھاد کا سُر

برجبت نہیں ہے۔ بھیروں کی آروہ میں گندھار کا سُر ترتیب کے ساتھ لگتا ہے۔ مگر اس راگنی میں گندھار اوروہ میں وکر ہو کر لگتا ہے۔ رکھب اور دھیوت پر ہی زیادہ زور رہتا ہے۔ رکھب اور دھیوت پر زیادہ قیام کیا جاتا ہے۔ تار سپتک کے سارے دھیوت تک کی مینڈ بھلی معلوم ہوتی ہے۔ معمولی برتاوے کی راگنی ہے۔

راگنی شومت بھیروں بھیروں ٹھاٹھ

اس راگ میں رکھب اور دھیوت کومل۔ باقی سب سُر شدہ استعمال ہوتے ہیں۔ اوروہ میں نکھاد کومل بھی مستعمل ہے۔

برن : سمپورن۔ سمپورن

وادی سُر : دھیوت

سموادی سُر : رکھب۔

گانے کا وقت : صُبح

خاص تان : نی دھا پا ما گا ما رے سا

آروہ : سا رے گا ما پا دھا نی سا

اوروہ : سا نی دھا پا نی دھا پا ما گا ما رے سا۔

سرگم تین تال

تال	۵				I				II سم				III			
ماترے	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
استھائی	سا	سا	رے	رے	گا	گا	ما	پا	دھا	پا	نی	دھا	پا	گا	ما	رے
	سا	رے	سا	گا	ما	پا	دھا	نی	دھا	پا	دھا	نی	دھا	پا	ما	گا
	رے	سا	نی	دھا	پا	دھا	نی	دھا	پا	ما	پا	دھا	نی	سا	رے	سا
انترہ	ما	پا	دھا	نی	پا	دھا	نی	نی	سا	S	سا	سا	سا	رے	سا	سا
	سا	نی	دھا	پا	نی	دھا	پا	ما	گا	ما	پا	دھا	نی	سا	رے	سا
	نی	سا	نی	دھا	پا	نی	دھا	پا	ما	گا	ما	رے	گا	ما	رے	سا

تفصیل : یہ مشترمیل راگنی ہے دو ٹھاٹھوں کی یعنی بھیروں اور ٹوڈی کی آمیزش سے تخلیق کی گئی ہے۔ آروہ میں گندھار اور شدھ نکھاد کی موجودگی سے بھیروں کا نقشہ نظر آتا ہے۔ یہ راگنی بہت ہی کم گائی جاتی ہے۔ اس کی شکل کے بارے میں گائکوں کا اختلاف ہے۔ مگر رواج کے مطابق سرگم درج کی گئی ہے۔

راگنی آنند بھیروں بھیروں ٹھاٹھ

اس راگنی میں رکھب کومل باقی سب سُر شدہ استعمال ہوتے ہیں۔

برن : سمپورن۔سمپورن

وادی سُر : رکھب

سمواوی سُر : دھیوت

گانے کا وقت : علی الصُبح

خاص تان : گا ما دھا پا ما گا رے سا

آروہ : سا رے گا ما پا دھا نی سا

اوروہ : سا نی دھا پا ما گا رے سا

سرگم تین تال

تال	0				X				II سم				III			
ماترے	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
استھائی	سا	رے	گا	ما	رے	گا	ما	پا	دھا	S	پا	S	ما	گا	ما	رے
	گا	ما	دھا	پا	پا	دھا	نی	دھا	پا	دھا	ما	پا	ما	گا	رے	سا
انترہ	گا	ما	پا	دھا	ما	پا	دھا	نی	سا	S	سا	سا	سا	رے	گا	رے
	سا	S	نی	سا	نی	دھا	پا	دھا	ما	پا	ما	گا	ما	گا	رے	سا

تفصیل : یہ راگنی بھی شُومت بھیروں کی طرح بلاول اور بھیروں ٹھاٹھ کے میل سے تخلیق ہوئی ہے۔ اُترانگ میں بلاول اور پُورونگ میں بھیروں کا نقشہ نظر آتا ہے۔ بھیروں ٹھاٹھ میں دھیوت کومل ہے۔

مگر اس کی دھیوت شدہ ہے۔ جس کی وجہ سے یہ بھیروں ٹھاٹھ سے
علیحدہ ہو جاتی ہے۔ اس شکل کی ایک اور راگنی بھی ہے جس کا نام سوریٹے
کانت ہے مگر وہ آج کل رائج نہیں ہے۔ بہرحال چونکہ یہ بھیروں ٹھاٹھ
کی راگنی ہے اس لئے اس میں زیادہ نقشہ بھیروں کا نظر آنا چاہئیے۔
اس کا مدھم اگر تیبر کر دیا جائے تو اس کی شکل پوریا کلیان سے
مل جائے گی۔

راگنی بھیرویں — بھیرویں ٹھاٹھ

اس راگنی میں تمام سُر کومل استعمال ہوتے ہیں۔

برن : سمپورن۔ سمپورن

وادی سُر : کھرج (سا) (بعض لوگ وادی سُر مدھم مانتے ہیں۔)

سموادی سر : پنچم

گانے کا وقت : صُبح

خاص تان : سا رے گا ما پا دھا پا ما گا ما رے سا۔

آروہ : سا رے گا ما پا دھا نی سا۔

اوروہ : سا نی دھا پا ما گا رے سا

سرگم تین تال

تال	٥				I				II سم				III			
ماترے	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
استھائی	پا	S	پا	دھا	ما	پا	گا	ما	پا	S	گا	ما	گا	رے	سا	S
	دھا	نی	سا	S	گا	رے	گا	ما	گا	رے	نی	دھا	پا	ما	گا	رے
	سا	نی	دھا	نی	دھا	پا	ما	دھا	پا	ما	گا	پا	ما	گا	رے	سا
انترہ	گا	ما	دھا	نی	ما	پا	دھا	نی	سا	S	سا	سا	گا	رے	گا	ما
	گا	رے	سا	S	رے	سا	نی	دھا	پا	سا	نی	دھا	پا	ما	نی	دھا
	پا	ما	گا	رے	ما	گا	رے	سا	نی	دھا	پا	ما	گا	رے	سا	S

تفصیل : آج کل بھیرویں کے کومل سروں کے ساتھ تمام شدہ سروں کا استعمال بھی کیا جاتا ہے۔ دکھنی گوئیے صرف کومل رکھب کے ساتھ شدھ رکھب استعمال کرتے ہیں۔ دونوں رکھب اور دونوں مدھم اچھے گوئیے استعمال کرتے ہیں۔ اس سے راگنی کی خوبصورتی میں ضرور اضافہ ہو جاتا ہے۔ آج کل لوگ بھیرویں ٹھاٹھ کی دوسری راگنیوں اور بالخصوص دھناسری راگنی کو بھیرویں سمجھ کر گاتے ہیں۔ حالانکہ بھیرویں منفرد حیثیت رکھتی ہے۔ دوسری راگنیوں سے بالکل علیحدہ ہے۔ اِس میں صرف ہلکی پھلکی چیزیں گائی جاتی ہیں۔ خیال وغیرہ نہیں گائے جاتے ہیں۔

راگ مالکونس بھیرویں ٹھاٹھ

اس میں تمام سر کومل ہیں۔ رکھب اور پنچم برجت ہیں۔

برن : اوڈھو۔ اوڈھو

وادی سُر : مدھم

سموادی سُر : کھرج (سا)

گانے کا وقت : رات کا دُوسرا پہر

خاص تان : دھا نی سا گا ما گا سا۔ گا ما گا سا

آروہ : سا گا ما دھا نی سا̄

اوروہ : سا̄ نی دھا ما گا سا

سرگم تین تال

تال	0				I				II سم				III			
ماترے	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
استھائی	سا̄	نی	دھا	ما	گا	ما	دھا	نی	سا̄	S	سا̄	سا̄	نی	دھا	S	ما
	گا	ما	گا	سا	دھا	نی	سا	گا	S	ما	دھا	S	ما	نی	دھا	S
	ما	گا	ما	دھا	نی	دھا	S	ما	سا̄	نی	دھا	ما	گا	ما	گا	سا
انترہ	گا	ما	دھا	نی	ما	دھا	نی	نی	سا̄	S	سا̄	سا̄	گا	ما̄	گا	سا̄
	سا̄	نی	دھا	نی	دھا	S	ما	S	گا	سا	ما	گا	سا	دھا	ما	گا
	نی	دھا	ما	گا	سا̄	نی	دھا	ما	گا	ما̄	گا	سا̄	گا	ما	گا	سا

تفصیل : یہ بنیادی چھ راگوں میں سے ایک ہے۔ الاپ کرتے وقت اس میں گندھار دھیوت اور نکھاد پر اندولن کرنا چاہیئے۔ اِس سے راگ میں خوبصورتی پیدا ہوتی ہے۔ مدھم کا اِستعمال بار بار مختلف طریقوں سے کیا جاتا ہے۔ مدھم پر زیادہ قیام کرنا چاہیئے چونکہ یہ اِس کا وادی سُر ہے۔ اس کے تمام سُروں کو میینڈ میں لگایا جائے تو راگ میں زیادہ خوبصورتی اور متانت پیدا ہوتی ہے۔ اس سے کسی دُوسرے راگ یا راگنی کی شکل نہیں ملتی ہے اس لئے بگڑنے کا اِحتمال نہیں ہے۔

راگنی بلاس خانی ٹوڈی   بھیرویں ٹھاٹھ

اس راگنی میں تمام سُر کومل استعمال ہوتے ہیں۔ آروہ میں مدھم اور نکھاد برجبت ہیں

برن : اوڈھو۔ سمپورن

وادی سُر : دھیوت

سموادی سُر : گندھار

گانے کا وقت : دن کا دوسرا پہر

خاص تان : پا دھا نی دھا ما گا رے گا رے سا

آروہ : سا رے گا پا دھا سا

اوروہ : سا نی دھا پا دھا نی دھا ما گا رے سا۔

تفصیل : اس راگنی کو بعض لوگ ٹوڈی پر مانتے ہیں۔ مگر یہ صحیح نہیں معلوم ہوتا ہے۔ اس لئے کہ ٹوڈی ٹھاٹھ میں مدھم تیبر ہے اور نکھاد شُدھ ہے۔ اور بلاس خانی ٹوڈی کا مدھم شُدھ ہے اور نکھاد کومل ہے۔ یہ راگنی بلاس خان صاحب پسر میاں تان سین کی تخلیق ہے۔ اس کے تمام سُر بھیرویں سے ملتے ہیں۔ اس کا نقشہ ٹوڈی سے ملتا ہے۔ اسی لئے اسے ٹوڈی کا نام دیا گیا ہے۔ وادی سموادی سُروں کا استعمال بار بار ہونا چاہئے۔ آروہ میں مدھم اور نکھاد برجبت ہیں۔ اگر ان سُروں کو آروہ میں استعمال کر لیا جائے تو بھیرویں اور بلاس خانی ٹوڈی میں کوئی خاص فرق نہیں رہ جاتا ہے۔ اوروہ میں پنچم بھی کمزور رکھی جاتی ہے۔ اوروہ میں پنچم

کے زیادہ استعمال سے بھی اس راگنی کے بگڑ جانے کا احتمال ہے۔ اوروہ میں پنچم کا استعمال وِکر کرکے ہی کیا جاتا ہے۔ بعض گائک اوروہ میں پنچم بالکل برجت کرتے ہیں۔ مگر ایسا کرنے سے ایک تو راگنی قدرے مشکل ہو جائیگی دوسرے اس میں مالکونس کا نقشہ زیادہ نظر آئے گا۔ اس راگنی میں رکھب پر بھی زیادہ قیام نہیں کرنا چاہیئے۔ ایسا کرنے سے اس کی شکل بگڑ کر کومل رکھب آساوری

سرگم تین تال

تال	0				I				II سم				III			
ماترے	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
استھائی	سا	نی	دھا	پا	پا	دھا	سا	رے	گا	رے	گا	رے	سا	S	رے	گا
	S	پا	گا	رے	دھا	پا	ما	گا	رے	گا	رے	گا	رے	سا	نی	دھا
	پا	دھا	نی	دھا	پا	دھا	نی	دھا	ما	دھا	پا	ما	گا	رے	سا	S
انترہ	گا	پا	دھا	دھا	پا	گا	پا	دھا	سا	S	سا	سا	سا	رے	گا	رے
	سا	نی	دھا	پا	دھا	نی	دھا	ما	دھا	ما	پا	دھا	پا	دھا	ما	گا
	رے	گا	رے	سا	رے	سا	نی	دھا	پا	دھا	ما	گا	رے	گا	رے	سا

سے مل جائے گی۔ ایک مت کے مطابق اس راگنی میں شدھ نکھاد اور دونوں رکھب کا استعمال مانا گیا ہے۔ اس مت کا خیال ہے کہ یہ توڑی اور آساوری کی آمیزش سے تخلیق کی گئی ہے۔ یہ مت اسے کھاڈو سمپورن مانتا ہے۔ اور اس کا وادی کھرج اور سموادی پنچم کو مانتا ہے۔ آروہ اوروہ اس طرح کرتے ہیں۔ سا رے ما پا دھا نی سا۔ سا نی دھا پا ما گا رے سا۔ نکھاد

شدھ استعمال کی گئی ہے۔ آروہ میں شدھ رکھب اور اوروہ میں کومل رکھب استعمال کی گئی ہے۔ ہمارے خیال میں جو مت آج کل رائج ہے وہ ہی درست ہے اور ہم نے اسی کے مطابق راگنی کے کوائف اور سرگم درج کی ہے۔

راگنی دھناسری بھیرویں ٹھاٹھ

اس راگنی میں سب سُر کومل ہیں آروہ میں رکھب اور دھیوت برجت یعنی ممنوع ہیں۔

برن : اوڈھو۔ سمپورن

وادی سُر : پنچم

سموادی سُر : کھرج (سا)

خاص تان : نی سا گا ما پا گا ما گا رے سا

آروہ : نی سا گا ما پا نی سا

اوروہ : سا نی دھا پا ما گا رے سا۔

سرگم تین تال

تال	٥				I				II سم				III			
ماترے	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
استھائی				.	نی	سا	گا	ما	پا	S	پا	نی	دھا	پا	گا	ما
	گا	رے	سا	S	دھا	نی	سا	گا	ما	پا	نی	دھا	پا	ما	پا	گا
	ما	گا	رے	سا												
انترہ					گا	ما	پا	نی	سا	S	سا	سا	گا	رے	گا	سا
	رے	نی	سا	S	سا	نی	سا	نی	دھا	پا	ما	نی	دھا	پا	ما	پا
	گا	رے	سا	S												

تفصیل : یہ راگنی بھیرویں اور کافی ٹھاٹھ دونوں پر گائی جاتی ہے۔ کافی ٹھاٹھ پر گاتے وقت اس میں رکھب اور دھیوت شُدھ

استعمال کی جاتی ہے۔ باقی کے سُر یہی رہتے ہیں۔ آروہ اور وہ دونوں ٹھاٹھوں پر ایک جیسا ہی ہے۔ اس راگنی کا گرہ کا سُر مندر سپتک کی نکھاد ہے۔ راگنی کو ہمیشہ اسی سُر یعنے مندر سپتک کی نکھاد سے شروع کیا جاتا ہے۔ بعض لوگ دھناسری اور بھیرویں میں کوئی امتیاز نہیں رکھتے۔ حالانکہ بھیرویں کا آروہ سمپورن ہے اور اس کا آروہ اوڈھو ہے۔

راگنی آساوری   آساوری ٹھاٹھ

اس راگنی میں گندھار دھیوت نکھاد کومل باقی سب سُر شدہ ہیں۔ آروہ میں گندھار اور نکھاد برجت ہیں۔

برن : اوڈھو۔ سمپورن

وادی سُر : دھیوت

سموادی سُر : گندھار (نوٹ) ہمارے خیال میں اس کا سموادی سُر بجائے گندھار کے رکھب ہونا چاہیئے۔ چونکہ گندھار آروہ میں برجت ہے۔ اس لئے یہ انوادی سُر کے طور پر استعمال ہوتا ہے۔ یہ وادی نہیں ہو سکتا ہے۔)

گانے کا وقت : دِن کا دُوسرا پہر۔

خاص تان : دھا ما پا گا رے سا

آروہ : سا رے ما پا نی دھا سا۔

" دوسری قسم : نی سا رے ما پا دھا پا سا

اوروہ : سا نی دھا پا دھا ما پا گا رے سا۔

" دوسری قسم : سا نی دھا پا دھا ما پا ما گا رے سا۔

تفصیل : اس راگنی کو بھیرویں ٹھاٹھ پر بھی گایا جاتا ہے۔ فرق صرف یہ ہے کہ بھیرویں ٹھاٹھ کی آساوری کا رکھب بجائے شدہ کے کومل ہو جاتا ہے۔ حقیقت میں تو آساوری بھیرویں ٹھاٹھ کی ہی راگنی ہے۔ مگر چونکہ بھیرویں ٹھاٹھ میں اس کا صحیح نقشہ قائم رکھنا اور دوسری

راگنیوں سے بچانا مشکل ہے۔ اس لئے کومل رکھب کو شدھ رکھب
میں تبدیل کر کے یہ آساوری تخلیق کی گئی ہے۔ ہم نے بھی یہاں آساوری
کی سرگم درج کی ہے۔ بھیرویں ٹھاٹھ کی آساوری اور یہاں درج کی
ہوئی آساوری کی آروہ امروہ اور وادی سموادی میں کوئی فرق نہیں ہے۔

سرگم ایک تال

تال	○		+		○		I		II		III سم	
ماترے	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱	۲
استھائی							رے	ما	پا	سا	دھا×	S
	پا	S	پا	دھا×	ما	پا	گا×	S	رے	S	سا	S
	سا	نی×	دھا×	پا	گا×	S	گا×	S	رے×	S	سا	نی×
	دھا×	پا	گا×	S	رے	سا						
انترہ							ما	پا	دھا×	پا	سا	S
	سا	سا	نی×	سا	رے	S	نی×	S	دھا×	S	پا	S
	گا×	رے	سا	رے	سا	نی×	دھا×	پا	دھا×	ما	پا	نی×
	دھا×	پا	گا×	S	رے	سا						

صرف فرق کومل رکھب اور شدھ رکھب کا ہے۔ آساوری کی آروہ میں
گندھار اور نکھاد برجت ہیں مگر بعض لوگ آروہ میں نکھاد وِکر کر
کے لگا لیتے ہیں۔ جیسا کہ ہم نے آروہ پہلی قسم میں درج کیا ہے۔ آروہ
میں اگر نکھاد کا سُر برجت نہ کیا جائے تو یہ آساوری ٹھاٹھ کی
جونپوری راگنی بن جائے گی۔ آساوری اور جونپوری میں یہ فرق
ہی نمایاں ہے۔ جونپوری کی آروہ اس طرح کی جاتی ہے۔

سا رے ما پا دھا نی سا۔ البتہ آساوری کی تانوں میں نکھاد استعمال کرلی جاتی ہے۔ آروہ میں نکھاد برجت کرکے تانیں لگانا مشکل ہوجاتا ہے۔ راگنی کا زیادہ زور اُترانگ میں رہتا ہے۔ مدھم گرہ کا سُر اور پنچم نیاس کا سُر ہے۔

راگنی میرابائی کی ملہار   آساوری ٹھاٹھ

اس راگنی میں دونوں گندھاریں دونوں دھیوت اور دونوں نکھادیں، باقی سب سُر شدہ ہیں. گندھار برجت سُر ہے. صرف آروہ میں'

برن : کھاڈو. کھاڈو

وادی سُر : مدھم

سموادی سُر : کھرج (سا)

گانے کا وقت : موسم برسات میں ہر وقت گایا جا سکتا ہے.

خاص تان : نِ سا رے ما رے پا گا ما پا گا× ما رے سا.

آروہ : نِ سا رے ما رے پا نی× دھا نی سا.

اوروہ : سا دھا نی× پا ما پا گا ما پا گا× ما رے سا

سرگم تین تال

تال	0				I				II				III			
ماترے	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
استھائی	نِ	سا	رے	ما	رے	پا	ما	پا	ما	S	گا	ما	پا	گا×	ما	رے
	سا	دھَا×	نِ×	پا	نِ×	دھَا	نِ	سا	رے	ما	رے	پا	گا	ما	پا	نی×
	دھا	نی	سا	S	سا	دھا×	نی×	پا	ما	پا	گا	ما	پا	گا× ما	رے	سا
انترہ	سا	ما	رے	پا	نی×	دھا	نی	نی	سا	S	سا	سا	رے	ما	رے	سا
	نی×	دھا	نی	سا	دھا×	نی×	پا	ما	پا	گا	ما	پا	گا×	ما	رے	سا
	ما	رے	پا	نی×	دھا	نی	سا	S	گا	ما	پا	گا×	ما	رے	S	سا

تفصیل : یہ راگنی میرا بائی کی تخلیق ہے۔ میرا بائی مہارانا اودے پور کی رانی تھیں وہ شاعرہ بھی تھیں اور موسیقار بھی۔ کرشن جی کے عشق میں اتنی دیوانی ہوگئی تھیں کہ راج پاٹ چھوڑ کر فقیری اختیار کر لی تھی۔ کرشن جی کی شان میں بہت سے بھجن لکھے۔ جنھیں وہ خود گاتی تھیں۔ یہ راگنی کئی ایک راگنیوں سے مل کر بنی ہے۔ ملہار اور اڈانے کا رنگ نمایاں نظر آتا ہے۔ آروہ میں میاں کی ملہار اور اوروہ میں اڈانا واضح ہے۔ کچھ کچھ درباری کا نقشہ بھی نظر آتا ہے۔ مگر شدھ گندھار اسے درباری اور اڈانے سے علیٰحدہ کر دیتا ہے۔

راگنی جونپوری آساوری ٹھاٹھ

اس راگنی میں گندھار دھیوت اور نکھاد کومل ہیں۔ باقی سب سُر شدہ ہیں۔ آروہ میں گندھار برجبت ہے۔

برن : کھاڈو۔ سمپورن

وادی سُر : دھیوت

سموادی سُر : گندھار (ہمارے خیال میں اس کا سموادی سُر گندھار نہیں ہونا چاہیئے گندھار چونکہ آروہ میں برجبت ہے۔ اس لئے انوادی سُر تو ہو سکتا ہے سموادی سُر نہیں ہو سکتا ہے۔ سموادی سُر رکھب مانا جائے تو بہتر ہے۔

گانے کا وقت : دِن کا دُوسرا پہر

خاص تان : ما پا دھا نی سا۔ دھا ما گا رے سا۔

آروہ : سا رے ما پا دھا نی سا۔

اوروہ : سا نی دھا پا دھا ما پا گا رے سے۔

تفصیل : جونپوری اور آساوری میں معمولی سا فرق ہے۔ آروہ اوروہ وادی اور سموادی دونوں کا ایک ہی ہے۔ آساوری کی آروہ میں نکھاد برجبت ہے۔ جونپوری کی آروہ میں نکھاد مستعمل ہے۔ گندھار دونوں راگنیوں میں آروہ میں برجبت ہے۔ جونپوری میں نکھاد پر زیادہ زور دیا جاتا ہے۔ بعض حضرات کا خیال ہے کہ چونکہ آساوری اور جونپوری میں زیادہ فرق نہیں ہے انھیں علیٰحدہ علیٰحدہ کرکے گانا مشکل ہے۔ اس لئے آساوری کومل رکھب سے گایا جائے۔ مگر کومل رکھب

کے استعمال سے آساوری کا نقشہ جوگیا اور گُن کری سے زیادہ مشابہت رکھے گا۔ اور اسے شُدھ گانا دشوار ہو جائے گا۔ آروہ اور اور وہ تینوں راگنیوں کا ایک دُوسرے سے مِلتا جُلتا ہو گا۔ یہ امتیاز کرنا زیادہ مُشکل ہو گا کہ کونسی راگنی گائی جا رہی ہے۔ بہرحال

سرگم ایک تال

تال	٥		+		٥		I		II		III سم	
ماترے	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱	۲
استھائی							ما	پا	دھا	S	نی	سا
	رے	گا	رے	سا	نی	سا	رے	نی	دھا	پا	دھا	ما
	پا	گا	S	رے	سا	S	نی	سا	رے	نی	دھا	پا
	دھا	ما	پا	گا	رے	سا						
انترہ							ما	پا	دھا	نی	سا	S
	سا	سا	دھا	نی	سا	رے	گا	رے	سا	نی	سا	رے
	نی	دھا	پا	گا	رے	سا	رے	نی	دھا	پا	دھا	ما
	پا	گا	S	رے	نی	سا						

یہاں تو قارئین کو آساوری اور جونپوری کا فرق بتانا مقصُود ہے جونپوری راگنی کو یہاں درج کرنے سے ہمارا مقصد بھی یہ ہی ہے کہ قارئین دونوں راگنیوں کا فرق اچھی طرح سمجھ لیں۔ آساوری کی آروہ میں گندھار اور نکھاد دو سُر متروک ہیں۔ اور جونپوری کی آروہ میں صرف گندھار متروک ہے۔ اکثر حضرات جونپوری اور آساوری کو خلط ملط کر دیتے ہیں۔ اور الگ کر کے نہیں گا سکتے۔ یہ راگنی مسلمان موسیقار سلطان حسین شرقی جونپوری کی تخلیق ہے۔

راگنی گندھاری آساوری ٹھاٹھ

اس راگنی میں دونوں رکھب۔ گندھار دھیوت اور نکھاد کومل ہیں۔ باقی سب سُر شدھ ہیں۔ آروہ میں گندھار متروک ہے۔

برن : اوڈھو۔ سمپورن

وادی سُر : دھیوت۔

سموادی سُر : گندھار (نوٹ) بعض مت وادی کھرج (سا) اور سموادی سُر پنچم کو مانتے ہیں۔

گانے کا وقت : دِن کا دُوسرا پہر

خاص تان : رے ما پا دھا نی دھا پا دھا ما پا گا رے سا۔

آروہ : سا رے ما پا دھا نی سا۔

اوروہ : سا نی دھا پا دھا ما پا گا رے رے نی نی سا۔

تفصیل : بعض لوگ گندھاری اور دیو گندھار میں فرق نہیں کرتے۔ اور دونوں کو ایک ہی راگنی سمجھ کر گاتے ہیں۔ ہم اس کتاب میں دونوں راگنیاں درج کر رہے ہیں تفصیل سے معلوم ہو جائے گا کہ دونوں راگنیوں میں نمایاں فرق کیا ہے۔ گندھاری کے وادی اور سموادی سُر وہ ہی ہیں جو آساوری اور جونپوری کے ہیں۔ گندھاری کی آروہ بالکل جونپوری کی سی ہے۔ اور اوروہ میں شُدھ رکھب کی بجائے کومل رکھب استعمال ہوتی ہے۔ اور یہ کومل رکھب کا اِستعمال ہی اِسے آساوری۔ جونپوری اور دیو گندھار سے علیحدہ کرتا ہے۔ بعض لوگوں

کا خیال ہے کہ گندھاری آساوری ہی ہے۔ ہمارے خیال میں یہ غلط ہے۔ آساوری یا تو کومل رکھب سے گائی جاتی ہے یا شدھ رکھب سے کومل رکھب والی آساوری بھیرویں ٹھاٹھ میں ہے۔ لہٰذا جب دونوں رکھب استعمال کئے گئے تو یہ بھیرویں۔ آساوری اور دیو گندھار سب سے علیحدہ ہو گئی ہے۔ ہم نے اس کتاب میں ایسی راگنیاں خاص طور پر درج کی ہیں۔ جن میں تھوڑا تھوڑا فرق ہوتا ہے اور قارئین کو اگر یہ فرق معلوم نہ ہو تو وہ ان راگنیوں کو ایک دوسری سے بچا کر نہ گا سکیں گے۔

سرگم تین تال

تال	٥				I				II سم				III			
ماترے	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
					سا	رے	ما	پا	نی	دھا	پا	دھا	ما	پا	گا	S
	رے	نی	نی	سا	رے	ما	پا	دھا	پا	نی	دھا	پا	سا	نی	دھا	پا
	گا	رے	سا	رے	نی	دھا	پا	دھا	نی	سا	نی	دھا	پا	ما	پا	گا
	رے	نی	نی	سا												
انترہ					ما	پا	دھا	نی	سا	S	سا	سا	رے	نی	سا	S
	سا	گا	رے	نی	سا	S	سا	سا	نی	دھا	پا	ما	پا	سا	نی	دھا
	پا	رے	سا	نی	دھا	پا	گا	رے	سا	S	نی	دھا	پا	دھا	ما	پا
	گا	رے	نی	سا												

راگنی دیوگندھار آساوری ٹھاٹھ

اس راگنی میں دونوں گندھاریں دھیوت اور نکھاد کومل باقی سب سُر شدہ اِستعمال ہوتے ہیں۔ آروہ میں گندھار برجبت ہے۔

برن : کھاڈو۔ سمپورن

وادی سُر : دھیوت

سموادی سُر : گندھار

گانے کا وقت : دِن کا دوسرا پہر

خاص تان : ما پا دھا ما پا گا رے گا سا رے گا ما۔

آروہ : سا رے ما پا دھا نی سا۔

اوروہ : سا نی دھا پا ما پا گا رے گا سا رے گا ما۔

تفصیل : اس راگنی کا وادی سموادی سُر بھی وہی ہے جو آساوری۔ جونپوری اور گندھاری کا ہے۔ مگر جیسا کہ نام سے واضح ہے اس میں دونوں گندھاریں مستعمل ہیں۔ دیو کے معنی دو کے ہیں۔ دیوگندھار کے معنی دو گندھاریں۔ دونوں گندھاروں کا اِستعمال ہی اسے دُوسری راگنیوں سے علیٰحدہ کر دیتا ہے۔ ایک اور مت کے مطابق گندھاری کی آروہ کو سمپورن مانا گیا ہے۔ آروہ میں گندھار بھی لگاتے ہیں۔ آروہ اس طرح کرتے ہیں۔ سا رے گا ما پا دھا نی سا۔ شاستر کے مُطابق یہ آروہ دُرست ہے۔ اس کا آروہ سمپورن مانا گیا ہے۔ مگر رواج میں آروہ کھاڈو مانا جاتا ہے۔ گندھار برجبت

کرتے ہیں۔ ہم نے سرگم اسی آروہ کے مطابق درج کی ہے۔ اور وہ میں کومل گندھار کے بعد شدھ گندھار لگانا نہایت ضروری ہے۔ جیسا کہ اُوپر خاص تان میں بتایا گیا ہے۔ شدھ گندھار کے بعد مدھم پر قیام ضروری ہے۔ یہ معمول برتاوے کی راگنی ہے۔ کم گائی جاتی ہے۔ اس میں دُرت لے میں خیال وغیرہ گائے جاتے ہیں۔ امید ہے کہ قارئین آساوری۔ جونپوری۔ گندھاری اور دیو گندھار کا فرق اچھی طرح سمجھ گئے ہوں گے۔ اور ان راگنیوں کو گانے میں کسی قسم کی دقت محسوس نہیں کریں گے۔ ان راگنیوں کے فرق کو اچھی طرح سمجھ لینا چاہیئے تاکہ تمام راگنیوں کو علیحدہ علیحدہ کر کے صحیح طور پر گایا جاسکے۔ سرگم کی مشق اچھی طرح کر لینی چاہیئے۔ اس سے راگنی کا نقشہ پورے طور پر ذہن نشین ہو جائے گا اور اس میں ہر چیز گانی آسان ہو گی۔

سرگم تین تال

تال	0				I				II				III			
ماترے	٩	١٠	١١	١٢	١٣	١٤	١٥	١٦	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨
استھائی	پا	دھا	ما	پا	گا	رے	سا	رے	گا	S	ما	S	پا	دھا	نی	دھا
	پا	دھا	ما	پا	دھا	نی	دھا	پا	گا	رے	سا	S	رے	سا	نی	دھا
	پا	ما	پا	نی	سا	رے	گا	رے	سا	نی	دھا	پا	ما	پا	گا	رے
انترہ	ما	پا	دھا	نی	پا	دھا	نی	نی	سا	S	سا	رے	گا	رے	نی	سا
	رے	گا	ما	گا	رے	گا	سا	رے	نی	سا	نی	دھا	پا	دھا	ما	پا
	سا	نی	دھا	پا	گا	رے	گا	سا	ما	پا	گا	رے	سا	رے	گا	ما

راگنی دیسی آساوری ٹھاٹھ

اس راگنی میں دونوں دھیوت گندھار اور نکھاد کومل اور باقی سب شر شدہ ہیں۔ آروہ میں گندھار اور دھیوت برجبت ہیں۔ اوروہ میں صرف نکھاد برجبت ہے۔

برن : اوڈھو۔ کھاڈو

وادی سُر : پنچم

سموادی سُر : رکھب (ایک مت کے مطابق کھرج اور مدھم وادی سموادی ہیں۔)

گانے کا وقت : دن کا دوسرا پہر

خاص تان : سا رے ما پا گا رے سا رے نی نی سا

آروہ : سا رے ما پا دھا پا نی سا۔

اوروہ : سا پا دھا ما پا دھا گا رے پا گا رے سا رے نی نی سا۔

سرگم تین تال

تال	٥				I				x سم				III			
ماترے	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
استھائی	سا	رے	ما	پا	گا	S	رے	سا	رے	نی	نی	سا	S	ما	رے	ما
	پا	گا	رے	پا	گا	رے	سا	رے	نی	نی	سا	دھا	دھا	پا	سا	S
	سا	S	پا	دھا	ما	پا	گا	رے	پا	گا	رے	سا	رے	نی	نی	سا
انترہ	ما	پا	دھا	دھا	پا	پا	نی	نی	سا	S	رے	نی	سا	رے	سا	S
	پا	دھا	ما	پا	گا	S	رے	پا	گا	S	رے	سا	رے	نی	نی	سا

تفصیل : جس طرح دیو گندھاری میں دو گندھار، گندھاری میں دو رکھب استعمال ہوتی ہیں اسی طرح دیسی میں دونوں دھیوت استعمال ہوتی ہیں۔ اس کے پوروانگ میں سارنگ اور اُتر انگ میں آساوری کا نقشہ نظر آتا ہے۔ اسے دیسی ٹوڈی بھی کہا جاتا ہے۔ بعض گائک اس میں صرف شدہ دھیوت اور بعض صرف کومل دھیوت استعمال کرتے ہیں۔ اور بعض دونوں دھیوت استعمال کرتے ہیں۔ قدیمی موسیقی کے مطابق دونوں دھیوت کا استعمال صحیح معلوم ہوتا ہے۔ آروہ میں کومل دھیوت اور وہ میں شدہ دھیوت استعمال کرنی چاہیئے۔ ایک مت کے مطابق آروہ میں دھیوت برجت اور آووہ سمپورن مانتے ہیں۔ آروہ اس طرح کرتے ہیں۔ سا رے ما پا نیؔ سا۔ اور وہ سا نیؔ دھا پا ما گاؔ رے سا۔ مگر اس طرح آروہ اوروہ کرنے میں دیسی کا نقشہ کہیں نظر نہیں آتا ہے۔ ہمارے خیال میں دھیوت کی بجائے اگر نکھاد آروہ میں برجت کر لیا جائے تو دیسی کا نقشہ قائم رہتا ہے۔ اور آروہ اس طرح سے کرنا چاہیئے۔ سا رے ما پا دھاؔ پا سا۔ اگرچہ اس میں دونوں دھیوت مستعمل ہیں۔ مگر زیادہ اہمیّت شدہ دھیوت کو حاصل ہے آروہ میں کومل دھیوت وکر کر کے لگائی جاتی ہے جیسے سا رے ما پا دھاؔ پا سا۔ اور وہ کرتے وقت تار سپتک کے سا سے پنچم پر پہنچ کر شدہ دھیوت لگائی جاتی ہے۔ جیسے سا پا دھا ما پا گاؔ رے سا رے نِیؔ نِیؔ سا۔ رکھب اور پنچم کی سنگت بھلی معلوم ہوتی ہے۔ جیسے ما پا گاؔ رے پا گاؔ رے۔ الاپ کے اختتام پر یہ سُر لگانے ضروری ہیں۔ سا رے نِیؔ نِیؔ سا۔ آروہ میں کومل نکھاد کے استعمال

سے کافی راگنی بن جانے کا احتمال ہے اور اس کی شکل کافی ٹھاٹھ کی
بردا راگنی سے بالکل مشابہ ہو جائے گی۔ اور پھر اگر کومل نکھاد کے ساتھ
اوروہ میں کومل دھیوت بھی استعمال کر لی جائے تو اس میں آسادری
اور جونپوری کا نقشہ نظر آنے گا۔ آروہ سے بیک وقت دھیوت
اور نکھاد کا برجت ہونا بھی اصولاً غلط ہے۔ چونکہ ان دونوں سُروں
کے ترک کرنے سے آروہ صرف چار سُروں کا رہ جائے گا جو غلط ہے۔
گندھار تو پہلے ہی برجت ہے پھر یہ چار سُر باقی رہ جاتے ہیں۔ سا
رے ما پا۔ اس قسم کی چار سُروں کی آروہ اصول کے خلاف ہے۔
آروہ میں کومل دھیوت لگا کر پنچم لگانا چاہیئے اور پھر کومل نکھاد لگا کر
تار سبتک کے سا پر پہنچنا چاہیئے۔ مگر آج کل کے رواج کے مطابق
کومل نکھاد کو آروہ اور روہ دونوں میں ترک کرتے ہیں۔ کومل نکھاد صرف
آخیر میں اس طرح لگاتے ہیں۔ سا رے نِ نِ سا۔ اس میں
کچھ کچھ نقشہ تلک کا مود کا بھی نظر آتا ہے۔

راگنی درباری   آساوری ٹھاٹھ

اس راگنی میں گندھار، دھیوت اور نکھاد کومل باقی سب شُر شدہ ہیں۔

برن : سمپورن۔ وکر سمپورن

وادی : رکھب

سموادی : پنچم

گانے کا وقت : رات کا دُوسرا پہر۔

خاص تان : نی سا رے گا ما رے سا۔ دھا نی پا ما پا دھا نی سا۔

آروہ : آروہ سا رے گا ما پا دھا نی سا

اوروہ : سا دھا نی پا ما پا گا ما رے سا۔

تفصیل : یہ پوروانگ کی راگنی ہے اس کا زیادہ زور مندر اور مدھ سپتک میں رہتا ہے۔ گندھار اور دھیوت پر اندولن ضرور کرنا چاہیئے۔ اس سے راگنی میں خوبصورتی اور سنجیدگی پیدا ہو جاتی ہے۔ درباری کی آروہ سمپورن اور اوروہ وکر سمپورن کرنی چاہیئے۔ اس سے یہ آساوری ٹھاٹھ کی دُوسری راگنیوں سے علیحدہ ہو جاتی ہے۔ اس طرح اوروہ کبھی نہیں کرنی چاہیئے سا نی دھا پا ما گا رے سا۔ اس راگنی کا اوروہ چونکہ وِکر ہے اس لیئے اس میں تانیں لگانا مُشکل ہو جاتا ہے۔ گاءک عام طور پر یا تو ٹکڑ کی تانیں لگاتے ہیں یا پھر سارنگ کی تانیں لگاتے ہیں۔ سا نی سا نی نی پا ما رے سا نی سا۔ ذرا غور کیا جائے تو اِس نتیجہ پر پہنچنا کچھ مُشکل نہ ہوگا کہ جب دھیوت اور گندھار اوروہ میں وکر کرکے لگائے

جاتے ہیں. تو ان سُروں کا شمار آروہ میں ہو جاتا ہے تو باقی یہ سُر رہ جائیں گے. سا نی پا ما رے سا. اور یہ سارنگ کے سُر ہیں. کوشش کرنے سے آروہ اوروہ کے مطابق تانیں لگائی جا سکتی ہیں. اور اچھے گویئے صحیح تانیں لگاتے ہیں. مگر اس کے لئے کافی ریاض اور سُروں کے مشق کی ضرورت ہے. اس راگنی کو بلمپت لے میں گانا چاہیئے. اور تانوں کی بجائے الاپ پر زیادہ توجہ دینی چاہیئے. دراصل اس راگنی کا نام کانہڑا ہے. مگر میاں تان سین نے اس کی اوروہ میں دھیوت اور گندھار کو وکر کر کے شہنشاہ اکبر کے دربار میں پیش کیا. بادشاہ کو یہ اختراع پسند آئی اور اس کا نام درباری رکھ دیا.

سرگم تین تال

تال	٥				I				II سم				III			
ماترے	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
استھائی	نی	سا	رے	سا	دھا	نی	سا	رے	گا	S	گا	ما	رے	رے	سا	S
	دھا	نی	پا	S	ما	پا	دھا	نی	سا	S	سا	سا	نی	رے	سا	S
انترہ	ما	ما	پا	پا	دھا	دھا	نی	نی	سا	S	سا	سا	نی	رے	سا	S
	سا	سا	دھا	دھا	نی	نی	پا	پا	ما	پا	گا	ما	رے	رے	سا	S

راگنی اڈانا　　　آساوری ٹھاٹھ

اس راگنی میں گندھار، دھیوت اور نکھاد کومل ہیں باقی سب سُر شدھ ہیں۔ آروہ میں گندھار برجت ہے۔

برن : کھاڈو سمپورن

وادی سُر : کھرج (سا)

سموادی سُر : پنچم

گانے کا وقت : نصفِ شب

خاص تان : سا دھا نی ما پا سا

آروہ : سا رے ما پا دھا نی سا۔

اوروہ : سا دھا نی پا ما پا گا ما رے سا۔

تفصیل : یہ راگنی بھی کانہڑے کی ایک قسم ہے۔ آروہ میں گندھار برجت ہونے سے آروہ بالکل جونپوری سے مل گئی۔ اوروہ بالکل درباری سے ملتی ہے تو یہ معلوم ہوا کہ یہ راگنی جونپوری اور درباری کے امتزاج سے تخلیق کی گئی ہے۔ ہماری رائے میں اس راگنی کا آروہ اس طرح کیا جائے تو زیادہ موزوں ہوگا۔ سا رے ما پا دھا نی ما پا سا۔ ایسا کرنے سے یہ راگنی جونپوری سے علیحدہ ہو جاتی ہے ورنہ ویسے جونپوری کی اور اس کی آروہ میں کوئی فرق نہیں ہے۔ آروہ میں ہی اڈانا کا صحیح نقشہ نظر آنا چاہیئے۔ جہاں تک اس کی اوروہ کا تعلق ہے وہ بالکل درباری جیسی ہے۔ اوروہ کو اگر اس طرح کر لیا جائے تو زیادہ موزوں ہوگا۔ سا

نی دھانی پا ما پا گا ما رے سا۔ اس طرح اوروہ کرنے سے یہ درباری سے بھی علیٰحدہ ہو جاتا ہے اور کسی دُوسری راگنی سے ملنے کا احتمال بھی ختم ہو جاتا ہے۔ جس طرح درباری پوروانگ کی راگنی ہے اڈانا اترانگ کی راگنی ہے اس کا زیادہ زور تار سپتک میں رہتا ہے۔ اِس میں بھی تانیں سارنگ کے نمُونے کی لگائی جاتی ہیں۔ اس کا نکاس سارنگ سے ہی معلوم ہوتا ہے۔ راگنی کی خاص تان کو بار بار لگانا چاہیئے شاستر کے مطابق اڈانا کا دھیوت شدُھ ہے۔ مگر آجکل کومل دھیوت استعمال کرنے کا رواج ہے۔ اس لئے سرگم میں کومل دھیوت ہی استعمال کی گئی ہے۔ مدراس والے اسے کھماج ٹھاٹھ پر مانتے ہیں اور جو گانک اس میں شدہ دھیوت استعمال کرتے ہیں وُہ اسے کافی ٹھاٹھ پر مانتے ہیں۔ یہ بات بھی قابلِ ذکر ہے۔ کہ نصف شب کی راگنیاں زیادہ تر اُترانگ پر دھان ہیں ان کا زیادہ زور تار سپتک میں رہتا ہے۔ نصف شب کی

راگنیاں گاتے وقت گائک عام طور پر ابتدا اڈانا راگنی سے کرتے ہیں۔ ایک ایسا مت بھی ہے جو اس کا برن کھاڈو کھاڈو مانتا ہے۔ اس کے مطابق وہ آروہ میں گندھار اور اوروہ میں دھیوت ترک کرتے ہیں۔ آروہ اوروہ اس طرح کرتے ہیں۔ آروہ : سا رے ما پا دھانی سا۔ اوروہ : سا نی پا گا ما رے سا۔ یہ راگنی دُوسری سے مِلا کر بھی گائی جاتی ہے۔ اور خاص طور پر بہار کے ساتھ اس کے میل سے جو راگنی پیدا ہوتی ہے اُسے اڈانے کی بہار کہتے ہیں۔

سرگم تین تال

تال	٥				I				II سم				III			
ماترے	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
استھائی	سا	رے	نی	سا	دھا	نی	ما	پا	سا	S	دھا	نی	پا	S	ما	پا
	گا	ما	رے	رے	سا	S	رے	ما	پا	ما	پا	دھا	نی	ما	پا	سا
	رے	ما	گا	ما	رے	سا	نی	دھا	نی	پا	ما	پا	گا	ما	رے	سا
انترہ	ما	پا	دھا	نی	پا	ما	پا	نی	سا	S	سا	سا	رے	نی	سا	S
	رے	ما	رے	سا	رے	نی	سا	S	سا	نی	سا	دھا	نی	سا	رے	ما
	گا	ما	رے	سا	سا	دھا	نی	پا	ما	پا	گا	ما	رے	رے	سا	S

راگنی میاں کی ٹوڈی ٹوڈی ٹھاٹھ

اس راگنی میں رکھب گندھار اور دھیوت کومل مدھم تیبر اور نکھاد شُدہ اِستعمال ہوتی ہے۔ آروہ میں پنچم برجبت ہے۔

برن : کھاڈو۔سمپورن

وادی سُر : دھیوت

سموادی سُر : گندھار۔ (نوٹ) بعض لوگ سموادی رکھب مانتے ہیں۔

گانے کا وقت : دِن کا دوسرا پہر۔

خاص تان : دھانِ رے گا ما رے گا رے سا۔

آروہ : نِ رے گا ما دھا نی سا۔

اوروہ : سا نی دھا پا ما گا رے گا رے سا۔

تفصیل : اس راگنی کی آروہ میں پنچم متروک ہے۔ زمانہ قدیم میں اس کی آروہ میں پنچم لگتا تھا۔ میاں تان سین نے آروہ میں پنچم کا سُر برجبت کر کے یہ راگنی اختراع کی اور اس کا نام میاں کی ٹوڈی رکھ دیا۔ آج کل میاں کی ٹوڈی کو ہی ٹوڈی کہا جاتا ہے۔ اس کی گندھار اَتی کومل ہے۔ یعنی کومل گندھار سے ذرا نیچی اور شُدہ رکھب سے ذرا اُونچی ہے۔ یہ راگنی ملتانی سے بہت مشابہ ہے۔ فرق یہ ہے کہ ملتانی کی آروہ اوڈھو ہے۔ آروہ میں رکھب اور دھیوت متروک ہیں اور ٹوڈی میں آروہ میں صرف پنچم متروک ہے۔ ٹوڈی کی گندھار اتی کومل ہے۔ ملتانی کی گندھار اتی تیبر ہے۔ یعنی مدھم کی آس لے کر

لگائی جاتی ہے ۔ اس میں رکھب پر زیادہ زور دیا جاتا ہے ۔ ملتانی میں رکھب ہلکی لگتی ہے ۔ رکھب پر قیام نہیں کیا جاتا ہے ۔ ان سُروں کو بار بار استعمال کرنا چاہیئے ۔ رے گا ما گا رے گا رے سا ۔

سرگم تین تال

تال	0				I				II سم				III			
ماترے	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
استھائی	رے	گا	ما	دھا	ما	پا	گا	ما	دھا	S	رے	S	گا	ما	گا	S
	رے	S	سا	S	دھا	نی	سا	رے	گا	رے	گا	رے	گا	ما	دھا	پا
	نی	دھا	پا	ما	گا	ما	دھا	پا	ما	گا	رے	گا	رے	دھا	نی	سا
انترہ	گا	ما	دھا	نی	دھا	پا	ما	دھا	سا	سا	S	سا	سا	رے	گا	رے
	سا	دھا	نی	سا	رے	سا	S	نی	دھا	پا	دھا	پا	ما	دھا	پا	ما
	گا رے	گا	ما	۔	دھا	پا	ما	گا	رے	گا	ما	گا	رے	گا	رے	سا

راگنی مُلتانی   ٹوڈی ٹھاٹھ

اس راگنی میں رکھب گندھار اور دھیوت کومل ہیں۔ مدھم تیبر اور نکھاد شدھ استعمال ہوتی ہے
آروہ میں رکھب اور دھیوت ترک ہیں۔

برن	: اوڈھو۔ سمپورن
وادی سُر	: پنچم
سموادی سُر	: کھرج (سا)
گانے کا وقت	: دن کا تیسرا اور چوتھا پہر
خاص تان	: نی سا گا ما پا ما گا ما گا رے نی سا
آروہ	: نی سا گا ما پا نی سا
اوروہ	: سا نی دھا پا ما گا رے سا۔
تفصیل	: اس راگنی میں اس طرح کے سُر نہیں لگانے چاہئیں۔ جیسے نی رے گا ما۔ اس طرح یہ ٹوڈی راگنی بن جائے گی۔ اس راگنی کا گندھار مدھم کی آس لے کر لگایا جاتا ہے۔ اوروہ میں رکھب پر قیام نہیں کیا جاتا ہے۔ رکھب کا ہلکا سا کن دیا جاتا ہے۔ رکھب پر قیام کرنے سے راگنی کی شکل بگڑ جائے گی۔ یہ سُر بار بار لگنا چاہیئے۔ دھا ما پا ما گا ما گا رے سا۔ یہ ہی سر لبنت راگنی میں لگائے جاتے ہیں۔ مگر وہاں گندھار شدھ لگایا جاتا ہے۔ رکھب اور دھیوت کا استعمال بہت کم ہونا چاہیئے۔ ملتانی کا رکھب اگر شدھ کر دیا جائے تو راگنی مدھونتی بن جائے گی۔ الاپ اور تانوں کا خاتمہ ہمیشہ پنچم

یا نکھاد پر کیا جاتا ہے۔

سرگم ایک تال

تال	٥		+		٥		I		II		III سم	
ماترے	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱	۲
استھائی							نی	سا	گا×	ما	پا	S
	ما	گا×	ما	پا	نی	دھا×	پا	ما	گا×	ما	گا×	ما
	گا×	رے× سا	نی	دھا×	پا	نی	سا̄	گا×	رے×	سا̄	نی	دھا×
	پا	گا×	ما	گا×	رے×	سا						
							گا×	ما	پا	نی	سا̄	S
	سا̄	سا̄	نی	سا̄	گا×	ما̄	گا×	رے×	نی	سا̄	سا̄	نی
	دھا×	پا	پا	دھا×	ما	پا	ما	گا×	پا	نی	دھا×	پا
	ما	گا×	ما	گا×	رے×	سا						

راگنی گوجری ٹوڈی　　ٹوڈی ٹھاٹھ

اس راگنی میں پنچم متروک ہے۔ رکھب گندھار دھیوت کومل ہیں۔ مدھم تیبر اور نکھاد شدھ ہے۔

بن　:　کھاڈو۔ کھاڈو

وادی سُر　:　دھیوت

سموادی سُر　:　گندھار یا رکھب۔

گانے کا وقت　:　دن کا دُوسرا پہر

خاص تان　:　دھا ما دھا گا ما دھا ما گا ما گا رے سا۔

آروہ　:　سا رے گا ما دھا نی سا۔

اوروہ　:　سا نی دھا ما گا رے سا۔

سرگم تین تال

تال	○				I				سم II				III			
ماترے	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
استھائی			دھا	ما	S	دھا	گا	ما	دھا	S	ما	گا	رے	ما	گا	رے
	سا	دھا	نی	سا	رے	گا	رے	ما	گا	رے	دھا	ما	گا	رے	ما	گا
	رے	سا														
انترہ			گا	ما	دھا	نی	دھا	نی	سا	S	سا	سا	سا	رے	گا	رے
	سا	نی	دھا	ما	گا	ما	گا	رے	سا	نی	دھا	ما	دھا	گا	ما	گا
	رے	سا														

تفصیل : اس راگنی کو بالکل میاں کی ٹوڈی کی طرح گایا جاتا ہے۔ فرق صرف یہ ہے کہ میاں کی ٹوڈی کی اوروہ میں پنچم استعمال ہوتی ہے اور اس میں پنچم برجبت ہے۔ آروہ اس کا اور میاں کی ٹوڈی کا قریب قریب ایک ہی ہے۔ ولوی سمولوی اور گانے کا وقت بھی ایک ہی ہے خیال ہے کہ میاں تان سین نے اس راگنی کی اوروہ میں پنچم لگا کر ہی میاں کی ٹوڈی اختراع کی ہے۔ معمولی برتاوے کی راگنی ہے۔ کم گائی جاتی ہے۔

راگنی پُوربی   پوربی ٹھاٹھ

اس راگنی میں رکھب اور دھیوت کومل ، مدھم دونوں' باقی سب سُر شدہ ہیں۔ آروہ میں مدھم متروک ہے۔

برن : کھاڈو۔سمپورن

وادی سُر : گندھار

سموادی سُر : نکھاد۔

گانے کا وقت : دِن کا چوتھا پہر۔

خاص تان : دھا پا ما گا ما گا رے ما گا ما رے سا۔

آروہ : نِی رے گا ما دھا نی سا۔

اوروہ : سا نی دھا پا ما گا ما گا رے ما گا ما رے سا۔

تفصیل : اس راگنی میں پا ما گا ما گا رے ما گا۔ ان سُروں کا استعمال بار بار ہونا چاہیئے۔ یہ سُر ہی اس راگنی کو پُوربی ٹھاٹھ کی دُوسری راگنیوں سے بچاتے ہیں۔ اس راگنی میں شدہ مدھم کو بھی کافی اہمیت ہے۔ پنچم کا اِستعمال بہت کم ہونا چاہیئے۔ ورنہ پوریا دھناسری کا نقشہ نظر آئے گا۔ پنچم پر قیام نہیں کرنا چاہیئے! اوروہ میں الاپ کا خاتمہ گندھار پر کیا جاتا ہے جیسے گا ما گا رے ما گا دھا پا ما گا ما رے ما گا۔ شدہ مدھم کا اِستعمال اوروہ میں دِکر کر کے کیا جاتا ہے۔ جس طرح بہاگ راگنی میں کیا جاتا ہے جیسے پا ما گا ما۔ گرِہ کا سُر مندر سپتک کی نکھاد اور نیاس کا سُر

گندھار ہے پوربی راگنی اِن سُروں سے پہچانی جاتی ہے۔ پا ما گا ما گا رے۔

سرگم تین تال

تال	۰				I				II سم				III			
ماترے	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
استھائی	پا	پا	ما	دھا	پا	ما	گا	ما	گا	S	رے	ما	گا	ما	رے	سا
	گا	رے	سا	S	دھا	پا	ما	گا	ما	گا	رے	سا	ما	رے	گا	رے
	نی	رے	نی	دھا	پا	ما	دھا	نی	نی	دھا	پا	ما	گا	ما	گا	رے
انترہ	گا	ما	دھا	نی	ما	دھا	نی	نی	سا	S	سا	سا	نی	دھا	پا	S
	نی	رے	گا	ما	گا	رے	سا	S	نی	سا	نی	دھا	پا	دھا	پا	ما
	گا	ما	گا	رے	ما	گا	رے	نی	دھا	پا	ما	گا	ما	گا	رے	سا

راگنی پوریا دھناسری   پوربی ٹھاٹھ

اس راگنی میں رکھب اور دھیوت کومل مدھم تیبر باقی سب سُر شدہ استعمال ہوتے ہیں۔

برن : سمپورن ۔ سمپورن

وادی سُر : پنچم

سموادی سر : کھرج (سا)

گانے کا وقت : دِن کا چوتھا پہر۔

خاص تان : ما دھا پا ۔ دھا پا ما گا ما رے گا رے سا

آروہ : نی رے گا ما پا ۔ ما دھا پا ۔ ما دھا نی سا

اوروہ : سا نی رے نی دھا ما پا دھا پا ما گا ما رے گا رے سا

سرگم تین تال

تال	0				I				سم II				III			
ماترے	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
استھائی	نی	نی	رے	رے	گا	گا	ما	ما	پا	S	پا	ما	گا	ما	رے	گا
	رے	گا	رے	سا	گا	ما	رے	گا	ما	پا	ما	دھا	پا	ما	دھا	نی
	دھا	ما	پا	دھا	پا	ما	گا	ما	دھا	پا	ما	گا	رے	گا	رے	سا
انترہ	گا	ما	دھا	پا	ما	دھا	نی	نی	سا	S	سا	سا	نی	رے	نی	دھا
	ما	پا	گا	ما	دھا	پا	ما	گا	گا	ما	رے	گا	نی	رے	نی	دھا
	پا	ما	رے	سا	نی	دھا	نی	دھا	پا	ما	گا	ما	رے	گا	رے	سا

تفصیل : یہ راگنی پُوربی راگنی سے بہت مشابہ ہے۔ فرق یہ ہے کہ پوربی میں دونوں مدھم ہیں اس میں صرف تیبر مدھم ہے۔ اس راگنی میں ان سُروں کا استعمال بار بار ہونا چاہیئے۔ ڈھا پا ما گا ما رے کا۔ یہی سُر اس راگنی کا نقشہ واضح کرتے ہیں۔ ان سُروں کا جب بھی استعمال کیا جائے گا تو الاپ اور تانوں کا خاتمہ گندھار پر کیا جائے گا۔ اس راگنی کو راگ شری اور راگنی پوربی سے بچانے کی ضرورت ہے۔ یہ راگنیاں اس کے بہت قریب ہیں۔ اس راگنی کا اوروہ سیدھا نہیں کیا جاتا ہے۔ گرہ کا سُر مندر سپتک کی نکھاد اور نیاس کا سُر گندھار ہے۔

راگنی بسنت   پوربی ٹھاٹھ

اس راگنی میں رکھب اور دھیوت کومل مدھم دونوں باقی سب سُر شدھ ہیں۔ آروہ میں رکھب اور پنچم برجت ہیں۔

بَرن : اوڈھو۔ سمپورن

وادی سُر : کھرج (سا)

سموادی سُر : پنچم نوٹ: (ہماری رائے میں اس کا سموادی گندھار ہونا چاہیئے۔ آروہ میں چونکہ پنچم متروک ہے۔ اس لئے یہ انوادی سُر ہو سکتا ہے سموادی سُر نہیں ہو سکتا ہے)

گانے کا وقت : آدھی رات موسم بہار میں جب سرسوں پھولی ہو، ہر وقت گایا جا سکتا ہے۔

خاص تان : سا نی دھا پا ما گا ما دھا سا۔

آروہ : سا ما گا ما دھا نی سا۔

اوروہ : سا نی دھا پا ما گا ما گا رے سا ما۔

تفصیل : یہ راگنی اُترانگ پردھان ہے۔ اس کا زیادہ زور تار سپتک میں رہتا ہے۔ یہ راگنی صرف اتنے سُروں سے ہی پہچانی جا سکتی ہے۔ سا نی دھا پا ما گا ما گا۔ شدھ مدھم کا استعمال صرف آخر میں اس طرح سے ہوتا ہے۔ ما گا رے سا ما۔ اس طرح سے شدھ مدھم آروہ اور اوروہ دونوں میں استعمال ہو سکتی ہے۔ اور کسی طرح شدھ مدھم کا استعمال جائز نہیں ہے۔ للت اور پوربی اس راگنی سے

ملتی جلتی ہے۔ اِن سے اسے بچانے کی ضرورت ہے۔

سرگم تین تال

تال	٥				I				II کم				III			
ماترے	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
استھائی	سا	نی	دھ	پا	ما	گا	ما	دھا	سا	S	سا	سا	نی	دھا	پا	S
	ما	گا	ما	گا	S	رے	S	سا	ما	S	گا	ما	دھا	نی	دھا	پا
	نی	دھا	پا	رے	سا	نی	دھا	پا	گا	ما	گا	ما	گا	رے	سا	ما
انترہ	سا	نی	دھا	پا	ما	دھا	نی	نی	سا	S	سا	سا	ما	گا	ما	گا
	رے	سا	نی	دھا	ما	دھا	نی	نی	سا	S	سا	سا	نی	دھا	پا	ما
	گا	ما	دھا	نی	سا	نی	دھا	پا	ما	گا	ما	گا	رے	سا	ما	S

راگنی پرج پُوربی ٹھاٹھ

اِس راگنی میں رکھب اور دھیوت کومل مدھم دونوں باقی سب سُر شدہ ہیں۔ آروہ میں رکھب اور پنچم برجت ہیں۔

برن : اوڈھو۔سمپورن۔ (ایک مت کھاڈو۔سمپورن مانتا ہے۔ آروہ میں پنچم کا استعمال جائز مانتے ہیں۔)

وادی سُر : کھرج (سا)

سموادی سُر : پنچم نوٹ : (چونکہ آروہ میں پنچم برجت سُر ہے اس لئے یہ سموادی سُر نہیں ہو سکتا ہے۔ بلکہ الوادی سُر ہو سکتا ہے۔ لہٰذا ہمارے خیال میں سموادی سُر گندھار ہونا چاہیئے۔)

گانے کا وقت : آخرِ شب

خاص تان : سا نی دھا پا گا ما گا

آروہ : نی سا گا ما دھا نی سا

دوسرے مت سے آروہ یہ ہے : نی سا گا ما پا دھا ما دھا نی سا۔

اوروہ : سا نی دھا پا گا ما گا ما گا رے سا۔

تفصیل : اس راگنی کا نقشہ زیادہ اوروہ میں واضح ہوتا ہے۔ آروہ میں رکھب اور پنچم برجت ہیں۔ مگر بعض لوگ آروہ میں پنچم کا استعمال جائز سمجھتے ہیں۔ اور کھاڈو سمپورن مانتے ہیں۔ پنچم وِکرگے لگاتے ہیں۔ گو اس راگنی کا وادی سموادی کھرج اور پنچم ہیں مگر گندھار اور نکھاد کو بھی بہت اہمیت ہے۔ یہ راگنی مندر سپتک کی

سرگم تین تال

تال	0				I				سم II				III			
ماترے	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
استھائی	نی	سا	گا	ما	پا	S	پا	دھا	ما	دھا	نی	دھا	سا	گا	ما	دھا
	گا	ما	گا	S	سا	نی	دھا	پا	گا	ما	گا	S	ما	گا	رے	سا
	گا	ما	پا	پا	پا	دھا	ما	دھا	نی	نی	سا	گا	ما	گا	رے	سا
انترہ	نی	سا	گا	ما	پا	ما	دھا	نی	سا	S	سا	سا	دھا	نی	رے	گا
	رے	سا	رے	سا	نی	دھا	پا	گا	ما	گا	S	ما	دھا	نی	نی	سا
	نی	دھا	نی	سا	گا	ما	دھا	ما	گا	ما	دھا	گا	ما	گا	رے	سا

نکھاد سے شروع کی جاتی ہے نکھاد اس کا گرہ کا سُر ہے۔ الاپ اس طرح شروع کرتے ہیں۔ نی سا گا ما پا۔ اور وہ کرتے وقت الاپ کا خاتمہ بھی نکھاد پر ہی کیا جاتا ہے۔ اس لئے نکھاد ہی اس کا نیاس کا سُر ہے جیسے سا رے سا نی دھا نی۔ راگنی مکمل کرتے وقت خاتمہ گندھار پر کرتے ہیں جیسے پا گا ما گا نی دھا پا ما گا ما گا۔ آروہ کے اختتام پر تار سپتک کی رکھب بھی استعمال کی جاتی ہے۔ جیسے دھا نی رے سا۔ ہمارے عقیدے کے مطابق پرج گاتے وقت کچھ کچھ نقشہ کانگڑے کا بھی آنا چاہیئے۔ چونکہ پرج اور کانگڑے میں یہ سُر ایک ہی طریق پر لگائے جاتے ہیں۔ سا نی دھا پا دھا نی دھا پا گا ما گا پرج کو کانگڑے سے بچانے کے لئے یہ سُر بار بار استعمال کرنا چاہیئے۔ ما دھا نی دھا نی سا۔ گا ما دھا۔ گا ما گا رے سا

پرج میں خوب صورتی پیدا کرنے کے لیئے ان سُروں کا بھی استعمال کرنا چاہیئے۔ سا گا ما پا پا دھا ما دھا نی نی سا گا ما گا ما پا دھا پا گا ما گا۔ اس راگنی میں پینڈ زیادہ استعمال نہیں کرنی چاہیئے۔ اس راگنی میں ٹھمری۔ دادرا۔ بھجن دُھرپد اور دھمار وغیرہ گائے جاتے ہیں۔

راگ شری   پوربی ٹھاٹھ

اس راگ میں رکھب اور دھیوت کومل مدھم تیبر باقی سب سُر شدہ ہیں۔ آروہ میں گندھار متروک ہے۔

برن : کھاڈو۔ سمپورن

وادی سُر : رکھب

سموادی سُر : پنچم

گانے کا وقت : غروبِ آفتاب

خاص تان : رے رے پا ما دھا پا پا رے گا رے سا

آروہ : سا رے ما پا۔ دھا پا۔ ما دھا پا نی سا

اوروہ : سے نی دھا پا۔ دھا ما پا۔ ما رے رے گا رے سا۔

تفصیل : یہ راگ بنیادی چھ راگوں میں سے ایک ہے۔ یہ شام کے دُوسرے راگ راگنیوں سے قدرے آسان ہے۔ اور بہُت مقبول ہے۔ آروہ اس طرح بھی کرتے ہیں۔ سا رے پا۔ آروہ میں رکھب پر قیام نہیں کرنا چاہیئے نہ اندولن کرنا چاہیئے۔ اوروہ میں پنچم سے رکھب پر آتے ہُوئے تیبر مدھم کی آس لینی چاہیئے۔ اور رکھب پر اندولن کرنا چاہیئے۔ بہُت سے گائک آروہ میں دھیوت برجت کرنا پسند کرتے ہیں۔ ہمارے خیال میں آروہ میں دھیوت برجت کرنے یا نہ کرنے سے کوئی خاص فرق واقع نہیں ہوتا۔ قارئین جس طرح چاہیں گائیں۔ الاپ میں یہ سُر بار بار لگانے چاہئیں۔ رے پا ما دھا پا۔

دھا× پا۔ نی دھا× پا۔ رے× ما دھا× نی سا۔ شری راگ میں وادی رکھب اور سموادی پنچم ماننے کا رواج ہے۔ ورنہ قدیمی موسیقی کے مطابق دیکھا جائے۔ تو کومل رکھب کا پنچم سے سمواد نہیں ہو سکتا ہے۔ اس لئے ہمارے خیال میں کھرج وادی اور پنچم سموادی ہونا چاہیئے۔ اس راگ کی چال میں متانت اور سنجیدگی ہے۔ اس میں فراق۔ جدائی اور افسردگی کے گانے بھلے معلوم ہوتے ہیں۔

سرگم جھپ تال

تال	۰		X			II کم		III		
ماترے	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱	۲	۳	۴	۵
استھائی						رے×	رے×	پا	ما	دھا×
	پا	رے×	گا	رے×	سا	رے×	رے×	پا	پا	ما
	دھا×	نی	دھا×	پا	رے×	نی	دھا×	پا	ما	دھا×
	پا	رے×	گا	رے×	سا					
انترہ						پا	ما	دھا×	پا	نی
	سا	ऽ	رے×	سا	ऽ	رے×	رے×	گا	رے×	نی
	رے×	نی	دھا×	پا	پا	رے×	رے×	پا	ما	دھا×
	پا	پا	نی	دھا×	پا	ما	ما	دھا×	پا	پا
	ما	رے×	گا	رے×	سا					

راگنی گوری پُوربی ٹھاٹھ

اس راگنی میں رکھب اور دھیوت کومل مدھم تیبر باقی سب سُر شدہ ہیں۔ آروہ میں گندھار اور دھیوت اور اوروہ میں گندھار برجبت ہیں۔

برن : اوڑھو۔ کھاڈو

وادی سُر : رکھب

سموادی سُر : پنچم

گانے کا وقت : شام

خاص تان : ما پا ما رے سا نی رے سا

آروہ : سا رے ما پا نی سا۔

اوروہ : سا نی دھا پا ما رے سا۔

تفصیل : ایک طبقہ خیال اس راگنی کو بھیروں ٹھاٹھ پر مانتا ہے اور دوسرا طبقہ اسے پُوربی ٹھاٹھ پر مانتا ہے۔ اس کی آروہ میں گندھار اور دھیوت اور اوروہ میں صرف گندھار برجبت ہے۔ اس راگنی میں شری راگ کا نقشہ واضح طور پر نظر آتا ہے۔ مندر سبتک کی نکھاد اس میں بہت بھلی معلوم ہوتی ہے سا نی سا۔ رے رے سا نی سا رے سا۔ ایک زمانے میں گوری بھیروں ٹھاٹھ پر ہی گائی جاتی تھی۔ آروہ میں گندھار اور دھیوت برجبت اور اوروہ سمپورن مانتے تھے۔ اس زمانے میں شری راگ اور گوری راگنی علیٰحدہ علیٰحدہ ٹھاٹھوں پر گانے جاتے تھے۔ حالانکہ آروہ اوروہ ایک جیسا ہی تھا۔ مگر شکل ایک

دُوسرے سے مختلف تھی۔ اس زمانے میں شری راگ کو کافی ٹھاٹھ پر ماننے کا رواج تھا۔ اور آروہ اوروہ اوڈھو سمپورن مانتے تھے۔ آروہ میں گندھار اور دھیوت برجت کرتے تھے۔ موجُودہ دَور میں شری راگ اور گوری کو ایک ہی ٹھاٹھ پر گانے کا رواج ہے۔ اب چونکہ آروہ اوروہ بھی دونوں کا مِلتا جلتا ہے۔ اور ٹھاٹھ بھی ایک ہی ہے۔ تو یقینی طور پر دونوں کی شکل میں بھی کافی مناسبت اور مشابہت ہو گی۔ اساتذۂ قدیم نے ان دونوں میں امتیاز پیدا کرنے کی کافی کوشش کی ہے۔ بعض کی رائے تھی کہ راگنی گوری کی آروہ اوروہ دونوں میں گندھار اور دھیوت کے سُر برج کر دیئے جائیں۔ بعض کی رائے تھی کہ آروہ اوروہ میں صرف پنچم کا سُر برجت کر دیا جائے۔ بعض لوگ آجکل دونوں مدھم بھی استعمال کرتے ہیں۔ بہرحال یہ راگنی شری راگ کے نمونے پر گائی جاتی ہے۔ اور اس کو پُوربی سے بالکل علیٰحدہ رکھا جاتا ہے۔ ہمارے خیال میں صرف مدھم تیبر کر کے ہماری دی ہُوئی سرگم کو گایا جائے تو یہ راگنی پُوربی ٹھاٹھ کی دُوسری تمام راگنیوں سے علیٰحدہ ہو جائے گی۔ اور اس کی شکل بھی بالکل علیٰحدہ ہو جائے گی۔

سرگم تین تال

تال	٥				I				II سم				III			
ماترے	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
استھائی	سا	نِ	سا	رے	سا	رے	ما	پا	رے	S	ما	رے	سا	نِ	رے	سا
	سا	نِ	دھا	نِ	رے	نِ	سا	رے	ما	پا	S	ما	رے	نِ	رے	سا
انترہ	ما	پا	نی	نی	دھا	پا	نی	نی	سا	S	سا	سا	نی	سا	رے	سا
	ما	دھا	پا	ما	پا	نی	دھا	پا	ما	پا	ما	رے	سا	نِ	رے	سا

راگ دیپک پُوربی ٹھاٹھ

اس راگ میں رکھب اور دھیوت کومل مدھم تیبر باقی سب سُر شدہ ہیں۔ آروہ میں رکھب اور اوروہ میں نکھاد برجت ہے۔

برن : کھاڈو۔ کھاڈو

وادی سُر : کھرج (سا)

سموادی سُر : پنچم

گانے کا وقت : دِن کا چوتھا پہر۔

خاص تان : ڈھا ڈھا پا ما نی سا ڈھا نی سا

آروہ : سا گا ما پا پا ڈھا نی سا۔

اوروہ : سا ڈھا پا ما گا رے سا۔

تفصیل : یہ راگ بُنیادی چھ راگوں میں سے ایک ہے۔ فی زمانہ یہ راگ متروک ہے اور عام طور پر لوگ اس کی جگہ شری راگ گاتے ہیں۔ کہا جاتا ہے کہ کسی زمانے میں اس راگ سے چراغ جل جاتے تھے۔ آگ لگ جاتی تھی۔ مگر آجکل اس سے یہ معجزہ رُونما نہیں ہوتا ہے۔ اور غالباً اسی وجہ سے اِسے نہیں گایا جاتا ہے۔ مگر سوال یہ ہے کہ آجکل تو ملہار سے بھی بارش نہیں ہوتی ہے۔ اور نہ ہنڈول سے جھولا چلنے لگتا ہے۔ تو پھر ان راگوں کو گایا کیوں جاتا ہے۔ انھیں کیوں نہیں متروک قرار دیا گیا۔ ایک مت والے اِسے بھیروں ٹھاٹھ پر مانتے ہیں۔ اور اس میں مدھم اور نکھاد بالکل برجت کرتے ہیں اور شڑج کو وادی سُر مانتے

ہیں۔ ایک دوسرا مت اسے کلیان ٹھاٹھ پر مانتا ہے۔ اور اس میں بجھاو
کاٹر بر جبت مانتا ہے۔ بہرحال زمانۂ قدیم میں اس راگ سے چراغ بھی
جلتا تھا آگ بھی لگ جاتی تھی۔ راگ تو اب بھی وہ ہی ہے مگر اب وہ
اگلے سے لوگ نہیں۔ وہ لوگ زاہد متقی۔ پرہیزگار اور عبادت گزار ہوتے
تھے۔ ان کے گانے میں اثر تھا۔ مگر اِس زمانے کے لوگ ان سے بالکل
مختلف ہیں۔ اور اس لئے اُن کے گانے میں اثر باقی نہیں رہا۔

سرگم تین تال

تال	٥				I				II سم				III			
ماترے	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
استھائی	دھا	پا	دھا	سا	نی	سا	گا	ما	پا	ی	پا	ما	گا	رے	رے	سا
	دھا	دھا	پا	ما	پا	نی	سا	دھا	نی	سا	گا	ما	گا	رے	رے	سا
	ما	پا	گا	ما	پا	دھا	نی	سا	نی	سا	دھا	پا	ما	گا	رے	سا
انترہ	گا	ما	پا	S	ما	پا	دھا	نی	سا	S	سا	سا	نی	سا	گا	ما
	گا	رے	سا	S	دھا	دھا	پا	نی	سا	دھا	دھا	پا	ما	گا	رے	سا
	دھا	دھا	پا	ما	پا	نی	سا	گا	ما	پا	دھا	پا	ما	گا	رے	سا

راگنی ہنس نارائنی   پوربی ٹھاٹھ

اس راگنی میں رکھب کومل، باقی سُر شدہ ہیں۔ مدھم تیبر ہے۔ آروہ میں دھیوت اور نکھاد اور اوروہ میں دھیوت متروک ہے۔

برن : اوڈھو۔ کھاڈو۔

وادی سُر : شڈج   نوٹ : (شڈج اور کھرج دونوں الفاظ ایک ہی معنی کے ہیں۔ ان کا دُوسرا نام سُر یا سا ہے۔)

سموادی سُر : پنچم

گانے کا وقت : دِن کا تیسرا پہر

خاص تان : نی پا۔ پا ما گا ما گا رے سا۔

آروہ : سا رے گا ما پا سا۔

اوروہ : سا نی پا ما گا رے سا۔

سرگم تین تال

تال	0				I				II سم				III			
ماترے	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
استھائی	نی	سا	رے	گا	ما	رے	گا	ما	پا	S	ما	گا	ما	گا	رے	سا
	سا	رے	گا	ما	پا	سا	نی	پا	پا	ما	گا	ما	گا	رے	S	سا
انترہ	گا	ما	پا	ما	پا	گا	ما	پا	سا	S	سا	سا	رے	رے	سا	S
	نی	پا	پا	ما	گا	ما	پا	سا	نی	پا	ما	گا	ما	گا	رے	سا

تفصیل : راگنی ہنس نارائنی پُوربی ٹھاٹھ کی اوڈھو کھاڈو راگنی ہے۔ آروہ میں دھیوت اور نکھاد اور اوروہ میں دھیوت برجت سُر ہیں۔ یہ راگنی پُوربی ٹھاٹھ کی دُوسری راگنیوں سے بالکل مختلف ہے۔ اِس کی آروہ میں بالترتیب دو سُر دھیوت اور نکھاد برجت ہیں۔ جو پوربی ٹھاٹھ کی کسی اور راگنی میں نہیں ہیں۔ معمولی برتاوے کی راگنی ہے۔ مُشکل نہیں ہے۔

راگنی سوہنی　　　ماروا ٹھاٹھ

اس راگنی میں رکھب کومل، مدھم تیبر، باقی سُر شدھ ہیں۔ پنچم متروک ہے آروہ میں رکھب بھی متروک ہے۔

برن　: اوڈھو۔ کھاڈو۔

وادی سُر　: دھیوت۔

سموادی سُر　: گندھار

گانے کا وقت　: نصف شب۔

خاص تان　: سا نی دھا ما گا ما دھا نی رے سا۔

آروہ　: سا گا ما دھا نی سا۔

امروہ　: سا نی دھا ما گا ما گا رے سا۔

سرگم تین تال

تال	۰				I				II سم				III			
ماترے	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
استھائی	سا	نی	دھا	ما	گا	ما	دھا	نی	رے	S	سا	S	گا	ما	گا	رے
	سا	نی	دھا	ما	گا	ما	گا	رے	سا	گا	ما	گا	ما	گا	ما	دھا
	گا	ما	دھا	نی	ما	دھا	نی	رے	سا	S	سا	سا	گا	ما	گا	رے
انترہ	گا	ما	دھا	نی	ما	دھا	نی	رے	سا	S	سا	سا	گا	ما	گا	رے
	سا	S	نی	رے	سا	نی	دھا	ما	گا	ما	گا	رے	سا	گا	ما	دھا
	نی	رے	سا	S	سا	نی	دھا	ما	گا	ما	دھا	نی	دھا	نی	رے	سا

تفصیل : اس راگنی کا زور اُتر انگ میں رہتا ہے۔ اسکی صحیح شکل تار سپتک میں واضح ہوتی ہے۔ بسنت۔ ہنڈول۔ پرج۔ پوریا۔ اور مارواسے اسے بچانے کی ضرورت ہے۔ اس کی خاص تان کے بار بار استعمال سے ہی یہ دُوسری راگنیوں سے علیحدہ ہوجاتی ہے۔ سا نی دھا ما اس قسم کے سُر کسی دُوسری راگنی میں استعمال نہیں ہوتے ہیں۔ اور دہ میں گا ما دھا نی سا یہ سُر استعمال ہوتے ہیں۔ یہ سُر بھی کسی اور راگنی میں استعمال نہیں ہوتے ہیں۔ معمُولی برتاوے کی راگنی ہے۔ اس میں سنجیدگی اور متانت ہے۔ اس سے فراق اور جُدائی ظاہر ہوتی ہے۔

راگنی ماروا　　ماروا ٹھاٹھ

اس راگنی میں رکھب کومل مدھم تیبر باقی سُر شدہ استعمال ہوتے ہیں پنچم برجت یعنی متروک ہے۔

برن　：　کھاڈو۔کھاڈو

وادی سُر　：　دھیوت

سموادی سُر　：　رکھب

گانے کا وقت　：　شام

خاص تان　：　دھا ما دھا گا ما گا رے نی رے سا

آروہ　：　سا رے گا ما دھا نی دھا سا

اوروہ　：　نی رے نی دھا ما دھا گا ما گا رے نی رے سا۔

تفصیل　：　یہ راگنی پوریا سے بہت مشابہ ہے اِسے پوریا سے بچانے کی بہت ضرورت ہے۔ عام طور پر فن کار حضرات پوریا اور ماروا کا صحیح فرق معلوم نہ ہونے کی وجہ سے دونوں راگنیوں کو علیٰحدہ کر کے نہیں گا سکتے۔ ہم یہاں پوریا اور ماروا کا فرق تفصیل سے بیان کئے دیتے ہیں۔ پوریا پورو انگ کی راگنی ہے اور اس کا زیادہ زور مندر اور مدھ سپتک میں رہتا ہے۔ پوریا میں گندھار اور نکھاد پر زیادہ زور دیا جاتا ہے۔ چونکہ یہ دونوں سُر پوریا کے وادی سموادی سُر ہیں۔ پوریا میں رکھب کا استعمال کم کیا جاتا ہے۔ اور اوروہ میں گندھار پر پہنچ کر مندر سپتک کی نکھاد پر پہنچتے ہیں۔ جیسے سا نی دھا ما گا نی رے سا۔ اِس میں

رکھب کمزور کر دیا گیا ہے اس کے برعکس ماروا اُترانگ کی راگنی ہے۔ اس کا زیادہ زور تار سپتک میں رہتا ہے۔ پوریا میں آروہ میں اس طرح کے سُر استعمال ہوتے ہیں۔ گا ما دھا نی ما دھا نی رے سا ماروا میں آروہ میں اس طرح سے سُر استعمال کئے جاتے ہیں۔ گا ما دھا نی ما دھا سا۔ پوریا میں گندھار اور نکھاد کی سنگت ہے۔ ماروا میں رکھب اور دھیوت کی سنگت ہے۔ ماروا راگنی سوہنی سے اس طرح علیحدہ ہو جاتی ہے کہ سوہنی کی آروہ سیدھی ہے جیسے سا نی دھا ما گا۔ اس طرح کے سُر ماروا میں استعمال نہیں ہوتے۔ اس کی شکل ہنڈول سے بھی ملتی جلتی ہے۔ مگر ہنڈول سے اس لیے علیحدہ ہو جاتی ہے۔ کہ ہنڈول میں رکھب متروک ہے اور اس میں رکھب سموادی ہے۔ کسی زمانے میں ماروا کومل دھیوت لگا کر گایا جاتا تھا مگر اب شدھ دھیوت استعمال کرنے کا رواج ہے۔ کچھ لوگ اب بھی کومل دھیوت استعمال کرتے ہیں مگر پھر یہ ماروا نہیں رہتا ہے۔ اسے ماروی کہا جائے گا۔ ماروی کا وادی سموادی رکھب اور دھیوت ہے۔ ماروا کا وادی سموادی دھیوت اور رکھب ہے۔ مگر یہ قاعدے کے لحاظ سے غلط ہے۔ رکھب اور دھیوت کا سمواد نہیں ہو سکتا ہے۔ ماروا کا سموادی سُر اصولاً گندھار ہونا چاہیئے تھا۔ مگر چونکہ پوریا کا وادی سُر بھی گندھار ہے۔ اس لیئے ماروا اور پوریا میں فرق نہیں رہتا ہے۔ ماروا میں اُترانگ میں رکھب پر زیادہ زور رکھا جاتا ہے۔ اور اسی پر الاپ اور تانوں کا خاتمہ کیا جاتا ہے۔ پُوروانگ میں دھیوت پر زیادہ زور رہتا ہے۔

کبھی کبھی گندھار پر قیام کرنا چاہیئے۔ کیونکہ دھیوت کا سمواد گندھار
سے ہی ہو سکتا ہے مگر ایسا زیادہ نہیں کرنا چاہیئے ورنہ پوریا بن جانے
کا احتمال ہے۔ اس راگنی میں مینڈ سے زیادہ کام لیا جاتا ہے۔ اوردہ
میں اس طرح سُر کبھی نہیں لگائے جاتے جیسے تا نی دھا۔ یہ سُر
صرف سوہنی راگنی کے لئے مخصوص ہیں۔ ماروا میں ہمیشہ اوردہ میں
اس طرح سُر لگائے جاتے ہیں۔ نی رے نی دھا ما دھا۔ ہمیں
اُمید ہے کہ قارئین پوریا اور ماروا کا فرق اچھی طرح سمجھ گئے ہونگے۔

سرگم تین تال

تال	०	I	II سم	III
ماترے	۹ ۱۰ ۱۱ ۱۲	۱۳ ۱۴ ۱۵ ۱۶	۱ ۲ ۳ ۴	۵ ۶ ۷ ۸
استھائی			دھا ما S دھا	گا ما دھا ما
	گا رے ما گا	رے نی رے سا	نی رے گا رے	گا ما دھا ما
	گا رے نی رے	گا ما گا رے	نی دھا نی رے	نی دھا ما گا
	ما دھا ما گا	رے نی رے سا		
انترہ	گا ما دھا نی	ما دھا نی دھا	سا S سا سا	نی رے سا S
	نی رے گا رے	گا ما گا رے	نی دھا نی رے	نی رے نی دھا
	ما دھا گا ما	دھا ما S دھا	گا ما دھا ما	گا رے ما گا
	رے دھا ما گا	رے نی رے سا		

راگنی پُوریا   مارواٹھاٹھ

اس راگنی میں رکھب کومل مدھم تیبر باقی سُر شدھ ہیں۔ پنچم متروک ہے۔

برن : کھاڈو۔ کھاڈو

وادی سُر : گندھار

سموادی سُر : نکھاد

گانے کا وقت : شام

خاص تان : گا ما دھا نی ما دھا گا ما گا نی رے سا

آروہ : نی رے گا ما دھا نی سا۔

اوروہ : نی رے نی ما دھا گا ما گا نی رے سا۔

سرگم تین تال

تال	٥				I				II سم				III			
ماترے	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
استھائی	ما	گا	ما	گا	نی	دھا	نی	رے	سا	S	نی	ما	دھا	نی	رے	سا
	نی	رے	گا	ما	گا	نی	ما	دھا	گا	ما	دھا	نی	ما	دھا	گا	ما
	نی	رے	نی	ما	دھا	گا	ما	گا	نی	رے	نی	دھا	نی	نی	رے	سا
انترہ	گا	ما	دھا	نی	ما	دھا	نی	نی	سا	S	سا	سا	نی	رے	سا	S
	نی	رے	نی	دھا	نی	ما	دھا	گا	ما	گا	نی	رے	سا	نی	دھا	نی
	ما	دھا	نی	رے	گا	ما	گا	نی	ما	دھا	گا	ما	گا	نی	رے	سا

تفصیل : کسی وقت میں یہ راگنی بھی کومل دھیوت سے گائی جاتی تھی۔ خیال ہے کہ اُس وقت اس کا شمار پوربی ٹھاٹھ پر ہوتا ہوگا۔ آجکل رواج شدہ دھیوت استعمال کرنے کا ہے۔ اگر کومل دھیوت سے بھی گایا جائے تو باقی کوائف اس راگنی کے جوں کے توں رہیں گے۔ بعض لوگ اس راگنی کی خاص تان یا پکڑ میں یہ سُر استعمال کرتے ہیں۔ گا ما دھا گا ما گا نِی رے سا۔ اور آروہ اس طرح کرتے ہیں۔ نِی رے نی دھا ما دھا گا ما گا نِی رے سا۔ مگر اس اوروہ میں زیادہ زور دھیوت پر نظر آتا ہے۔ جس سے راگنی ماروا کی شکل نظر آتی ہے۔ ہم نے آروہ اوروہ اور خاص تان شاستر کے مطابق درج کی ہیں۔ اس راگنی کا زیادہ زور پوروانگ میں رہتا ہے۔ خیال رہے کہ ماروا اور سوہنی کا زیادہ زور اُترانگ میں رہتا ہے۔ پوریا میں گندھار اور نکھاد کی سنگت ہے۔ جیسے گا ما گا نِی رے سا۔ اس راگنی میں نکھاد اور مدھم کی بھی سنگت ہے۔ جیسے نی ما دھا گا ما گا۔ دھیوت اس راگنی میں کمزور رکھی جاتی ہے۔ دھیوت پر ٹھہرنا نہیں چاہیئے ورنہ یہ ماروا بن جائے گی۔ جیسا کہ اُوپر بیان کیا گیا ہے۔ کہ زمانۂ قدیم میں یہ راگنی کومل دھیوت سے گائی جاتی تھی۔ مگر کومل دھیوت کے استعمال کے بعد اس راگنی کو شُدھ رکھنا اور دُوسری راگنیوں سے بچانا انتہائی دشوار ہوگا۔ اس لئے ہمارے خیال میں بھی اس کو شدہ دھیوت سے ہی گانا زیادہ مناسب ہوگا۔ ماروا ٹھاٹھ کے ماروا اور سوھنی وغیرہ کے سُر اس سے ملتے جلتے

ہیں۔ اس لئے ان راگنیوں سے اسے بچانے کی ضرورت ہے۔ تفصیل میں اور اُوپر دئے ہُوئے تمام کو الف اچھی طرح ذہن نشین کر لیجئے تب ہی یہ راگنی صحیح گائی جا سکتی ہے۔

راگنی للت　　ماروا ٹھاٹھ

اس راگنی میں رکھب اور دھیوت کومل مدھم دونوں باقی سُر شُدھ ہیں پنچم برجت یعنی ممنوع سُر ہے۔

برن　: کھاڈو۔ کھاڈو۔

وادی سُر　: شُدھ مدھم

سمِوادی سُر　: کھرج

گانے کا وقت　: آخرِ شب

خاص تان　: نی رے گا ما ما گا ما گا رے سا۔

آروہ　: نی رے گا ما دھا نی سا۔

امروہ　: سا نی رے نی دھا ما دھا ما ما گا ما رے سا۔

تفصیل　: ہمارے خیال میں اس راگنی کو پُوربی ٹھاٹھ میں ہونا چاہیئے تھا۔ چونکہ اس میں دھیوت کومل اور مدھم دونوں اور رکھب کومل ہیں یہ پوربی ٹھاٹھ کی خصوصیات ہیں۔ اور ماروا ٹھاٹھ میں یہ خصوصیات مفقود ہیں۔ بعض مت کے مطابق یہ راگنی شُدھ دھیوت سے گائی جاتی تھی اور اسی لیئے اسے ماروا ٹھاٹھ میں رکھا گیا ہے۔ بعد میں یہ کومل دھیوت اور دونوں مدھم استعمال کرکے گائی جانے لگی اور یہ ہی اب رائج ہے گو اِس راگنی کا وادی سُر شُدھ مدھم ہے مگر گندھار کو بھی اس میں کافی اہمیت ہے۔ الاپ اور تانوں کا نیاس یعنی خاتمہ گندھار پر ہی کیا جاتا ہے۔ اس راگنی کا تیبر مدھم اتی تیبر ہے

یعنی شدہ مدھم کے بہت قریب اور تیبر مدھم سے قدرے کم ہونا چاہئے
اس راگنی کی آروہ اور اوروہ دونوں میں تیبر مدھم ہی اِستعمال ہوگا۔
شدہ مدھم صرف درمیان میں اس طرح اِستعمال ہوتا ہے جیسے نِی
رے گا ما' ما۔ اب اگر اس سے آگے آروہ میں جانا ہے تو اس
طرح جائیں گے۔ جیسے نِی رے گا ما' ما گا ما' دھا نی سا۔
راگنی کا زیادہ زور پورواَنگ میں رہنا چاہیئے۔ نہایت میٹھی راگنی
ہے۔ نصف شب کے بعد بہت لطف دیتی ہے۔ اس میں سنجیدگی
اور متانت ہے۔ اسے بلمپت لَے میں گانا چاہیئے۔

سرگم تین تال

تال	۰				I				II سم				III			
ماترے	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
استھائی	گا	ما'	گا	رے	سا	نِی	رے	گا	ما	ما'	S	ما	دھا	ما'	S	ما
	ما'	گا	رے	سا	نِی	رے	گا	ما'	دھا	نی	سا	S	نی	رے	نی	دھا
	ما'	S	ما	S	دھا	ما'	ما	ما'	گا	ما'	رے	سا	نِی	رے	گا	ما
انترہ	گا	ما'	دھا	نی	ما'	دھا	نی	نی	سا	S	سا	سا	نی	رے	نی	دھا
	ما'	دھا	ما'	ما	نِی	رے	گا	ما'	دھا	نی	سا	نی	دھا	نی	سا	رے
	نی	رے	نی	دھا	ما'	S	ما	S	ما'	گا	ما'	رے	نِی	رے	گا	ما

راگنی جیت — مارواٹھاٹھ

اس راگنی میں رکھب کومل باقی سُر شُدھ ہیں ۔ مدھم اور نکھاد بر جیت یعنی ممنوع ہیں ۔

جاتی : اوڈھو۔ اوڈھو

وادی سُر : پنچم

سموادی سُر : کھرج

گانے کا وقت : شام

خاص تان : پا گا رے سا پا دھا پا سا۔

آروہ : سا گا رے سا گا پا دھا پا سا۔

اوروہ : سا پا دھا پا گا رے سا۔ پا دھا پا سا۔

سرگم تین تال

تال	٥				I				II سم				III			
ماترے	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
استھائی	پا	پا	دھا	پا	گا	رے	سا	سا	پا	S	رے	رے	سا	گا	پا	S
	پا	گا	رے	سا	پا	دھا	پا	سا	پا	گا	پا	دھا	پا	سا	پا	گا
	پا	گا	رے	سا	سا	پا	گا	رے	سا	گا	پا	دھا	پا	دھا	پا	سا
انترہ	سا	گا	پا	پا	دھا	دھا	پا	پا	سا	S	سا	سا	گا	رے	سا	رے
	سا	سا	دھا	پا	گا	پا	دھا	پا	گا	رے	رے	سا	سا	رے	پا	دھا
	پا	سا	رے	سا	پا	گا	پا	دھا	پا	گا	رے	سا	پا	دھا	پا	سا

تفصیل : اگر غور کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ اس راگنی کا شمار مارواٹھاٹھ میں کرنا صحیح نہیں ہے۔ چونکہ مارواٹھاٹھ میں پنچم برجت سُر ہے اور اس میں پنچم استعمال کیا گیا ہے۔ اس کا شمار پُوربی ٹھاٹھ میں بھی نہیں کیا جا سکتا ہے۔ اس لئے کہ پُوربی ٹھاٹھ میں دھیوت کومل ہے۔ اور اس میں دھیوت شُدھ استعمال ہوتی ہے۔ بہرحال مارواٹھاٹھ کے عِلاوہ اور کسی ٹھاٹھ میں بھی اس راگنی کا شمار نہیں ہوسکتا ہے۔ راگنی وبھاس سے یہ راگنی بہت مشابہ ہے۔ نمایاں فرق یہ ہے کہ وبھاس کی دھیوت کومل ہے اور اس کی دھیوت شُدھ ہے۔ وبھاس کی آروہ میں دھیوت پربل یعنی زیادہ زوردار ہے اور جیت کی آروہ میں دھیوت دُربل یعنی کمزور ہے۔ وبھاس کی آروہ میں رکھب بھی پربل ہے۔ اس کی آروہ میں رکھب دُربل ہے۔ جیت میں کھرج اور پنچم کی سنگت ہے۔ جیت مالسری اور دھولاسری سے بھی بہت مشابہ ہے۔ اِن راگنیوں سے بھی اسے بچانے کی ضرورت ہے۔ جیت میں کھرج اور پنچم کی سنگت باربار دکھانی چاہیئے۔ جیسے سا پا دھا پا سا گا رے سا پا گا رے سا پا دھا پا سا۔ سا پا دھا پا سا پا گا رے سا۔ اس راگنی کی تانیں مارواٹھاٹھ کی دُوسری راگنیوں سے مختلف ہوتی ہیں۔ اس میں دو دو سُروں کی تانیں لگائی جاتی ہیں جیسے سا سا گا گا پا پا دھا دھا پا پا گا گا پا پا گا گا رے رے سا سا۔ اس راگنی کو کلیان ٹھاٹھ پر بھی گایا جاتا ہے۔ وہاں اس میں شُدھ رکھب استعمال ہوتی ہے۔ اس کی آروہ اوروہ بالکل بھوپالی جیسی ہوتی ہے۔ اور اس کا

نام جیت کلیان ہے۔ جیت کلیان میں بھی مدھم اور نکھاد بر جیت سُر
ہیں اور وادی سموادی سُر یہ ہی ہیں۔ جو ماروا ٹھاٹھ کی جیت کے ھیں
جیت کلیان کے تمام کوائف کلیان ٹھاٹھ میں درج ہیں۔

راگنی پوریا کلیان ماروا ٹھاٹھ

اس راگنی میں رکھب کومل مدھم تیبر باقی سب سُر شدہ ہیں۔

بَرن : سمپورن۔ سمپورن

وادی سُر : کھرج (سا)

سموادی سُر : پنچم

گانے کا وقت : شام

خاص تان : نی دھا پا ما گا رے سا

آروہ : سا رے گا ما پا دھا نی سا۔

اوروہ : سا نی دھا پا ما گا رے گا رے سا

سرگم تین تال

تال	0				I				II سم				III			
ماترے	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
استھائی	نی	دھا	پا	ما	گا	رے	گا	ما	پا	S	ما	گا	رے	گا	رے	سا
	نی	رے	گا	رے	گا	ما	پا	دھا	پا	نی	دھا	پا	نی	رے	گا	رے
	گا	رے	ما	گا	نی	رے	سا	نی	دھا	پا	ما	گا	رے	گا	رے	سا
انترہ	گا	ما	پا	S	پا	دھا	نی	نی	سا	S	سا	سا	سا	نی	رے	سا
	رے	گا	رے	گا	رے	سا	سا	نی	سا	نی	دھا	پا	نی	دھا	نی	دھا
	پا	ما	گا	ما	پا	نی	دھا	پا	ما	گا	ما	گا	رے	گا	رے	سا

تفصیل : یہ مشر میل راگنی ہے یعنی پوریا اور کلیان کے امتزاج سے یہ راگنی تخلیق ہُوئی ہے۔ پورو انگ میں پوریا اور اترانگ میں کلیان کی جھلک نظر آتی ہے۔ گو وادی اور سموادی کھرج اور پنچم ہیں۔ مگر اس میں گندھار اور نکھاد کو بھی بہت اہمیت حاصل ہے۔ ان دونوں سُروں کی سنگت سے پوریا کا نقشہ ظاہر کرنے کے لیئے آروہ میں پنچم کمزور رکھی جاتی ہے۔ اس راگنی کو مارواٹھاٹھ میں شمار کرنا کچھ صحیح معلوم نہیں ہوتا ہے۔ مارواٹھاٹھ میں پنچم متروک ہے۔ اور اس میں پنچم سموادی سُر ہے۔ معمولی برتاؤ کی راگنی ہے۔

راگنی بھیم پلاسی   کافی ٹھاٹھ

اس راگنی میں گندھار اور نکھاد کومل ہیں۔ باقی سب سُر شدھ ہیں۔ آروہ میں رکھب اور دھیوت برجت یعنی ممنوع سُر ہیں۔

برن : اوڈھو سمپورن

وادی سُر : مدھم

سموادی سُر : کھرج

گانے کا وقت : دِن کا تیسرا پہر

خاص تان : نی× سا ما گا× ما پا ما گا× رے سا۔

آروہ : نی× سا گا× ما پا نی× سا۔

اوروہ : سا نی× دھا پا ما پا گا× ما گا× رے سا۔

سرگم تین تال

تال	○				I				II سم				III			
ماترے	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
استھائی	نی×	دھا	پا	ما	گا×	رے	نی×	سا	ما	S	گا×	ما	پا	گا×	رے	سا
	نی×	سا	گا×	گا×	رے	سا	نی×	سا	S	سا	نی×	دھا	پا	ما	پا	نی×
	سا	گا×	S	رے	سا	نی×	سا	گا×	ما	پا	ما	پا	گا×	S	رے	سا
انترہ	گا×	ما	پا	S	نی×	نی×	پا	نی×	سا	S	پا	نی×	سا	گا×	رے	سا
	نی×	سا	گا×	ما	گا×	رے	سا	نی×	دھا	پا	ما	پا	گا×	ما	پا	S
	گا×	ما	گا×	رے	سا	نی×	دھا	پا	ما	پا	گا×	ما	گا×	S	رے	سا

تفصیل : اِس راگنی کی آروہ اور وہ کافی ٹھاٹھ کی دھناسری راگنی سے بہت مشابہ ہے اس لئے اسے دھناسری سے بچانے کی ضرورت ہے خیال رہے کہ بھیم پلاسی کا وادی سُر مدھم ہے اور اُسی سُر پہ زیادہ زور رہتا ہے۔ بلکہ اس کا سم بھی عام طور پر اُسی سُر پر رکھا جاتا ہے۔ دھناسری کا وادی سُر پنچم ہے۔ اور اس کا سم پنچم پر رکھا جاتا ہے۔ آجکل اکثر دیکھنے میں آیا ہے کہ لوگ دھناسری اور بھیم پلاسی میں کوئی فرق نہیں رکھتے ہیں دھناسری کو بھیم پلاسی اور بھیم پلاسی کو دھناسری سمجھ کر گاتے ہیں یہاں ہم نے دونوں راگنیوں کے کوائف درج کئے ہیں۔ دھناسری کے کوائف آگے درج ہیں۔

راگنی کافی   کافی ٹھاٹھ

اس راگنی میں گندھار اور نکھاد کومل، باقی سب سُر شدہ ہیں۔

برن : سمپورن۔ سمپورن

وادی سُر : پنچم

سموادی سُر : کھرج (سا)

گانے کا وقت : رات کا دوسرا پہر۔ ہولی کے تیوہار پر یہ راگنی ہر وقت گائی جاتی ہے

خاص تان : رے گا× ما پا۔ پا ما گا× رے۔ ما گا× رے سا۔

آروہ : سا رے گا× ما پا دھا نی× سا̄۔

اوروہ : سا̄ نی× دھا پا ما گا× رے سا۔

سرگم تین تال

تال	०				I				II سم				III			
ماترے	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
استھائی	پا	نی×	ما	گا×	گا×	S	رے	رے	پا	S	ما	گا×	ما	نی×	دھا	نی×
	پا	S	دھا	نی×	سا̄	S	نی×	دھا	پا	S	پا	دھا	ما	S	پا	S
انترہ									ما	نی×	دھا	نی×	سا̄	S	نی×	سا̄
	S	پا	دھا	نی×	نی×	ما	گا×	ما	دھا	نی×	سا̄		نی×	سا	نی×	دھا
	پا	S	ما	گا×	نی×	ما	گا×	ما	دھا	نی×	پا	دھا	سا̄	نی×	دھا	پا

تفصیل : کافی ٹھاٹھ کی راگنیوں میں شُدہ گندھار اور شُدہ نکھاد استعمال کرنے کا عام رواج ہے خاص طور پر کافی راگنی میں شُدہ گندھار اور شُدہ نِکھاد عام طور پر اِستعمال کی جاتی ہے۔ آروہ میں اُترانگ میں شُدہ نِکھاد اور روہ میں پوروانگ میں شدہ گندھار اِستعمال کی جاتی ہے۔ شُدہ گندھار اور شُدہ نکھاد کے اِستعمال سے راگنی میں خوبصورتی کے علاوہ ایک عجیب کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔ کافی ٹھاٹھ کی راگنیاں یا تو دِن کے تیسرے پہر یا رات کے دُوسرے پہر میں گائی جاتی ہیں۔ یہ عام طور پر آساوری ٹھاٹھ کی راگنیوں کے بعد میں گائی جاتی ہیں۔ آساوری ٹھاٹھ میں گندھار دھیوت شُدہ کر دینے سے کافی ٹھاٹھ بن جاتا ہے۔ یوں سمجھ لیجئے کہ دوپہر کو آساوری اور جونپوری کے بعد اور رات کو درباری وغیرہ کے بعد کافی ٹھاٹھ کی راگنیاں گائی جاتی ہیں۔ کافی راگنی میں ہوری وغیرہ بہت گائی جاتی ہیں اور ہوری کے ایام میں یہ راگنی ہر وقت گائی جاتی ہے۔ شدہ نکھاد کا اِستعمال اس طرح کیا جاتا ہے۔ ما پا دھا نیؔ سا گاؔ رے سا نیؔ دھا پا ما پا نی سا۔ اور شدہ گندھار کا اِستعمال اوروہ میں اس طرح کرتے ہیں۔ پا ما گا گاؔ رے سا۔ جب اس راگنی میں شدہ گندھار اور شدہ نکھاد کا اِستعمال کیا جاتا ہے تو اِسے مشر کافی کہتے ہیں۔ چونکہ اس کی شکل بعض دُوسری راگنیوں سے بہُت مشابہ ہو جاتی ہے۔ یہ راگنی دُوسری راگنیوں کے ساتھ مِلا کر بھی گائی جاتی ہے۔ عام طور پر راگنی بیلاول اور کانہڑے کے ساتھ مِل کر بہُت لُطف دیتی ہے۔ بہرحال کافی ٹھاٹھ کی راگنیوں کی سب سے بڑی خصُوصیت یہ ہے کہ ان میں کومل گندھار اور کومل نکھاد ضرور

اِستعمال کی جاتی ہے ۔ یہ سُر ضرور لگائے جاتے ہیں ۔ پا ماگا˟
رے سا رے گا˟ ما پا ۔

راگنی سندھورا کافی ٹھاٹھ

اِس راگنی میں گندھار کومل نکھادیں دونوں مستعمل ہیں۔ آروہ میں گندھار اور نکھاد متروک ہیں۔

جاتی : اوڈھو۔ سمپورن۔

وادی سُر : کھرج (سا)

سموادی سُر : پنچم

گانے کا وقت : شام کے بعد

خاص تان : ما پا دھا سا رے گا× رے سا۔

آروہ : سا رے ما پا دھا سا۔

اَوروہ : سا نی× دھا پا ما گا× رے ما گا× رے سا۔

سرگم تین تال

تال	٥				I				II سم				III			
ماترے	٩	١٠	١١	١٢	١٣	١٤	١٥	١٦	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨
استھائی	سا	S	سا	رے	نی×	دھا	پا	دھا	سا	نی×	دھا	پا	ما	گا×	رے	ما
	گا×	رے	سا	رے	ما	پا	دھا	پا	دھا	سا	سا	رے	سا	نی×	دھا	پا
انترہ	ما	ما	پا	دھا	سا	S	سا	رے	گا×	رے	سا	دھا	نی×	دھا	نی	سا
	سا	S	سا	رے	نی×	دھا	پا	ما	پا	دھا	پا	ما	گا×	رے	پا	ما
	گا×	رے	سا	رے	ما	پا	دھا	پا	دھا	سا	سا	رے	نی×	نی×	دھا	پا
	سا	نی×	دھا	پا	ما	گا×	رے	سا	رے	ما	پا	دھا	پا	ما	پا	دھا

تفصیل : اس راگنی کو سندھڑا بھی کہتے ہیں۔ یہ راگنی بھی پنجاب میں زیادہ گائی جاتی ہے۔ یہ کافی اور باگیشری کی آمیزش سے تخلیق ہوئی ہے۔ اوروہ میں نکھاد اور مدھم پر قیام نہ کیا جائے۔ بلکہ اِن دونوں سُروں کو صرف چھو کر نکل جانا چاہیئے۔ اسے باگیشری سے بچانے کی ضرورت ہے۔ باگیشری میں اوروہ میں اس طرح کے سُر لگائے جاتے ہیں۔ جیسے سا نیؔ دھا ما پا دھا ما گاؔ رے سا۔ مگر اس کی اوروہ میں سا نیؔ دھا پا اس طرح سے سُر لگائے جاتے ہیں۔ اور وہ اس کی تقریباً کافی جیسی ہے۔ اس راگنی میں رکھب پر بھی قیام کم کرنا چاہیئے رکھب پر زیادہ قیام کرنے سے کافی بن جانے کا اِحتمال ہے۔ اس قسم کے سُر بار بار لگائے جائیں۔ ما گاؔ رے ما گاؔ رے سا۔ سندھورا اترانگ کی راگنی ہے اس کا زیادہ زور تار سپتک میں رہتا ہے۔ آج کل اس کی آروہ اوروہ اس طرح کی جاتی ہے۔ سا رے گاؔ رے پا دھا سا۔ سا رے گاؔ رے سا نیؔ دھا پا ما گاؔ رے سا رے دھا سا۔ اور بعض لوگ اس طرح آروہ اور اوروہ بھی کرتے ہیں۔ سا رے گاؔ ما پا دھا سا۔ سا نیؔ دھا ما گاؔ رے سا۔ یہ طبقہ خیال وادی پنچم اور سموادی کھرج کو مانتا ہے۔ اس میں کبھی کبھی شدھ نکھاد بھی استعمال کی جاتی ہے۔ اوروہ میں اس طرح سے استعمال ہوتی ہے۔ سا نیؔ دھا پا نی سا۔ یہ علاقائی راگنی ہے اس میں ٹھمری ٹپہ، ہوری، کافیاں اور غزلیں زیادہ تر گائی جاتی ہیں معمولی برتاوے کی راگنی ہے۔ کم گائی جاتی ہے عام طور پر یہ راگنی خالص نہیں رہتی ہے۔ اس سے دوسری راگنیاں مل جاتی ہیں۔

اِسی لئے اِس میں دُھرپد خیال ترانے وغیرہ نہیں گائے جاتے ہیں۔

راگنی پٹ دیپ کافی ٹھاٹھ

اِس راگنی میں گندھار کومل. باقی سب سُر شدہ اِستعمال ہوتے ہیں. آروہ میں رکھب اور دھیوت متروک ہے.

برن : اوڈھو. سمپورن

ولوی سُر : پنچم

سمواوی سُر : کھرج

گانے کا وقت : دِن کا تیسرا پہر

خاص تان : سا نی دھا پا ما پا گا ما پا نی سا گا رے سا

آروہ : نِی سا گا ما پا نی سا گا رے سا.

اوروہ : سا نی دھا پا ما پا نی دھا پا دھا ما گا رے سا.

سرگم تین تال

تال	٥				I				II سم				III			
ماترے	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
استھائی	سا	نی	دھا	پا	ما	پا	گا	ما	پا	S	پا	پا	نی	نی	سا	S
	گا	رے	سا	نی	دھا	پا	ما	پا	نی	S	نی	سا	گا	ما	پا	نی
	سا	گا	ما	پا	گا	رے	سا	نی	دھا	پا	ما	پا	گا	S	رے	سا
انترہ	گا	ما	پا	نی	پا	پا	نی	نی	سا	S	سا	سا	گا	S	رے	سا
	نی	سا	گا	ما	گا	رے	سا	نی	دھا	پا	ما	پا	گا	ما	پا	نی
	نِی	سا	گا	رے	گا	ما	پا	نی	سا	نی	دھا	پا	گا	S	رے	سا

تفصیل : اِس راگنی کا زور اُترانگ پر رہتا ہے۔ اس کو مُلتانی بھیم اور بھیم پلاسی سے بچانے کی ضرورت ہے۔ ملتانی میں رکھب اور دھیوت کومل اور مدھم تیبر ہے۔ پٹ دیپ میں یہ تینوں سُر شدھ ہیں۔ ان باتوں کا خیال رکھا جائے تو پٹ دیپ کو دُوسری راگنیوں سے علیٰحدہ آسانی سے رکھا جا سکتا ہے۔ اگرچہ پٹ دیپ کی آروہ اور روہ میں رکھب اور دھیوت متروک ہیں مگر تانوں میں یہ سُر آروہ میں بھی اِستعمال ہو جاتے ہیں بھیم پلاسی میں نکھاد کومل ہے۔

راگنی باگیشری کافی ٹھاٹھ

اِس راگنی میں گندھار اور نکھاد کومل، باقی سب سُر شدہ ہیں۔ آروہ میں رکھب اور پنچم برجت یعنی متروک ہیں۔

برن : اوڈھو۔ سمپورن

وادی سُر : مدھم

سموادی سُر : کھرج

گانے کا وقت : رات کا دُوسرا پہر۔

خاص تان : دھا نی سا ما گا رے ما گا رے سا

آروہ : سا گا ما دھا نی سا

اوروہ : سا نی دھا ما پا دھا ما گا رے سا۔

سرگم تین تال

تال	०				II				II سم				III			
ماترے	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
استھائی					سا	S	نی	دھا	نی	دھا	S	ما	پا	دھا	S	ما
	گا	S	رے	سا	نی	دھا	نی	دھا	سا	نی	دھا	ما	نی	دھا	ما	پا
	گا	S	رے	سا												
انترہ					گا	S	ما	S	دھا	نی	سا	S	دھا	نی	سا	ما
	گا	رے	سا	S	نی	دھا	S	نی	دھا	S	ما	پا	دھا	S	ما	S
	گا	S	رے	سا												

تفصیل : یہ راگنی کافی راگنی سے بہت مشابہ ہے اس لئے اسے کافی سے بچانے کی ضرورت ہے۔ اس کی آروہ میں سا نیؔ دھا پا اِس قسم کے سُر کبھی استعمال نہیں کئے جاتے ہیں۔ پنچم آروہ میں برجت ہے مگر اوروہ میں بھی کمزور ہے۔ اور وکر کر کے لگائی جاتی ہے۔ کافی میں پنچم وادی سُر ہے اور اس پر زیادہ زور رہتا ہے مگر باگیشری کی اوروہ میں پنچم اس طرح لگائی جاتی ہے جیسے سا نیؔ دھا ما پا دھا ما گاؔ رے سا۔ راگنی کا زیادہ زور پوروانگ میں رہتا ہے اس میں خیال، ترانے۔ غزل۔ گیت اور ٹھمری وغیرہ گائی جاتی ہیں۔

راگنی بہار کافی ٹھاٹھ

اس راگنی میں کومل گندھار دونوں نکھادیں باقی سُر شدہ استعمال ہوتے ہیں ۔ آروہ میں رکھب برجت ہے ۔

برن : کھاڈو۔ سمپورن

وادی سُر : مدھم

سموادی سُر : کھرج

گانے کا وقت : رات کا تیسرا پہر۔ موسم بہار میں ہر وقت گایا جا سکتا ہے ۔

خاص تان : سا ما پا گا ما نی دھا نی سا گا رے سا

آروہ : سا ما پا گا ما نی دھا نی سا

اوروہ : رے نی سا دھا نی پا ما پا گا ما رے سا ۔

تفصیل : یہ اُترانگ کی راگنی ہے ۔اس کا زیادہ زور تار سپتک میں رہتا ہے ۔ آروہ اور اوروہ دونوں وکر ہیں۔ ہمارے خیال میں اس کی اوروہ اس طرح کی جائے تو زیادہ مناسب ہے ۔سا نی پا ما پا گا ما رے سا شدہ نکھاد کا استعمال آروہ میں وکر کرکے کیا جاتا ہے ۔ یا پھر اس طرح بھی ہوتا ہے ۔ رے نی سا ۔ پا نی سا رے گا ما رے سا نی سا یہ راگنی دُوسری راگنیوں کے ساتھ ملا کر بھی گائی جاتی ہے ۔ مثلاً بھیرون بہار۔ بسنت بہار۔ کانہڑا بہار ۔ مالکونس بہار ۔ باگیشری بہار وغیرہ اسے میاں کی ملہار سے خاص کرکے بچانے کی ضرورت ہے ۔خیال ہے کہ آروہ میں دونوں نکھادیں میاں کی ملہار میں بھی استعمال ہوتی

ہیں۔ مگر وہاں ان کے لگانے کا طریقہ جُداگانہ ہے۔ اس طرح نہیں لگتی ہیں جیسے بہار میں۔ چونکہ میاں کی ملہار اور بہار کو ایک دوسری راگنی سے علیحدہ رکھنا مُشکل ہے۔ اس لئے میاں کی ملہار اور بہار ایک وقت میں نہیں گائی جاتی ہیں۔ مگر اچھے گائک جنھیں سُروں پر عبور حاصل ہے۔ وہ دونوں راگنیوں کو ایک ہی وقت میں گا سکتے ہیں۔

سرگم تین تال

تال	٥				I				II سم				III			
ماترے	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
استھائی	سا	S	نی	پا	ما	پا	گا	ما	نی	S	دھا	S	نی	S	سا	S
	نی	نی	پا	S	ما	پا	نی	پا	گا	S	ما	S	رے	رے	سا	S
	سا	سا	ما	S	ما	پا	گا	ما	نی	S	دھا	S	نی	S	سا	S
انترہ	ما	ما	ما	S	پا	پا	نی	پا	سا	S	سا	سا	رے	نی	سا	S
	نی	نی	پا	S	ما	ما	پا	پا	گا	S	ما	S	رے	S	سا	S
	سا	سا	ما	ما	ما	ما	پا	پا	نی	S	دھا	S	نی	S	سا	S
	سا	سا	ما	ما	رے	نی	سا	دھا	نی	پا	ما	پا	گا	ما	رے	سا

راگنی بندرابنی سارنگ کافی ٹھاٹھ

اس راگنی میں دونوں نکھادیں باقی سب سُر شدہ ہیں آروہ میں دھیوت اور گندھار اور وہ میں گندھار برجت ہیں۔

برن	: اوڈھو۔ کھاڈو
وادی سُر	: رکھب
سموادی سُر	: پنچم
گانے کا وقت	: دِن کا دوسرا پہر
خاص تان	: رے ما پا مارے نِی سا
آروہ	: سا رے ما پا نی سا
اوروہ	: سا نی دھا پا ما رے سا۔
تفصیل	: اس راگنی کو سارنگ یا بندرابنی سارنگ کہتے ہیں۔ آروہ میں شدہ نکھاد اور اوروہ میں کومل نکھاد استعمال کی جاتی ہے۔ اترانگ میں نی پا ما رے اور پوروانگ میں پا رے ما رے پر سُر لگانا چاہیئے۔ آروہ میں کومل نکھاد تک پہنچ کر تار سپتک کے سا پر نہ جائیں بلکہ واپس لوٹ جائیں۔ تار سپتک کے سا پر جب بھی جانا ہو شدہ نکھاد لگا کر جائیں۔ جیسے رے ما پا نی پا ما رے رے ما پا نی سا۔ ہماری رائے میں اس راگنی کو کافی ٹھاٹھ کی بجائے کھماچ ٹھاٹھ میں شمار کرنا چاہیئے تھا۔ اس میں کافی ٹھاٹھ کی کوئی علامت نظر نہیں آتی ہے۔ اس میں گندھار بالکل متروک ہے۔ اور کافی ٹھاٹھ میں گندھار کو

اہمیت حاصل ہے۔ دونوں نکھادوں کا اِستعمال کھماچ ٹھاٹھ کی خصوصیت ہے۔

سرگم تین تال

تال	0				I				II سم				III			
ماترے	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
استھائی	نی×	نی×	پا	ما	رے	ما	پا	نی	سā	S	رē	S	سā	S	نی×	S
	پا	S	ما	پا	نی×	پا	ما	رے	ما	پا	دھا	پا	ما	رے	نی	سا
انترہ	ما	ما	پا	پا	نی×	پا	نی	نی	سā	S	نی	سā	رē	مā	رē	نی
	سā	S	رē	سā	نی×	پا	ما	پا	نی	سā	S	رē	مā	رē	نی	سā
	نی×	پا	ما	پا	نی×	پا	ما	رے	ما	پا	دھا	پا	ما	رے	نی	سا

راگنی میاں کی ملہار   کافی ٹھاٹھ

اس راگنی میں گندھار کومل نکھادیں دونوں باقی سب سُر شدہ ہیں آروہ میں گندھار برجت یعنی ممنوع ہے۔

بن : کھاڈو۔ سمپورن۔

وادی سُر : پنچم

سموادی سُر : کھرج

گانے کا وقت : شب کے کسی حصے میں گایا جا سکتا ہے۔ موسم برسات میں ہر وقت گا سکتے ہیں۔

خاص تان : ما گا ما گا ما پا ما ما رے سا۔ نی نی پا نی دھا نی نی سا۔

آروہ : سا ما۔ رے پا نی دھا نی سا۔

اوروہ : سا دھا نی پا ما پا ما گا ما گا ما پا ما رے سا۔

تفصیل : یہ راگنی دربارِ اکبری کے مشہور موسیقار میاں تان سین کی اختراع ہے معلوم ہوتا ہے کہ راگ شدہ ملہار میں تبدیلی کر کے یہ راگنی تخلیق کی گئی ہے۔ ملہار کی بہت سی قسمیں ہیں۔ جو دُوسرے مشہور اساتذہ کی اختراع ہیں مثلاً میراں کی ملہار۔ نانک جرجو کی ملہار۔ سورداسی ملہار وغیرہ۔ میاں کی ملہار کا چلن درباری سے کافی مشابہ ہے۔ ہو سکتا ہے کہ میاں کی ملہار کسی وقت میں کانہڑے کی ہی ایک قسم ہو۔ اور میاں تان سین نے کانہڑے کی کومل دھیوت کو شدہ دھیوت میں تبدیل کر کے اس کا نام میاں کی ملہار رکھ دیا ہو۔ درباری کانہڑا جو میاں

تان سین کی ہی اختراع ہے۔ اس میں اور میاں کی ملہار میں یہ ہی فرق ہے کہ درباری کی گندھار دھیوت اور نکھاد کومل ہیں۔ اور میاں کی ملہار میں گندھار کومل نکھادیں دونوں اور دھیوت شدھ ہے۔ اور وہ دونوں راگنیوں کا وکر ہے۔ راگنی بہار اور راگنی میاں کی ملہار دونوں ایک دوسرے کے بہت قریب ہیں۔ دونوں کے سُر ایک جیسے ہیں۔ اوروہ بھی دونوں کی وکر ہے۔ مگر دونوں نکھادوں کے استعمال میں فرق ہے۔ بڑے بڑے اساتذہ میاں کی ملہار کے بعد بہار اور بہار کے بعد میاں کی ملہار گانے میں ہچکچاہٹ محسوس کرتے ہیں۔ الاپ کرتے وقت بہار کی آروہ میں نکھادیں اس طرح استعمال کی جاتی ہیں جیسے ما پا گا ما نی دھا نی سا۔ میاں کی ملہار میں دونوں نکھادیں اس طرح لگائی جاتی ہیں جیسے سا ما رے پا نی دھا نی نی سا۔ اور اوروہ میں بھی اسی طرح پہلے شدھ نکھاد اور پھر کومل نکھاد لگائی جاتی ہے۔ جیسے سا نی نی پا۔ مطلب یہ ہوا کہ آروہ میں دھیوت سے تار سپتک کے سا تک پہنچنے کے لئے پہلے کومل نکھاد اور پھر شدھ نکھاد مینڈ میں لگائی جائے۔ اسی طرح اوروہ میں تار سپتک کے سا سے دھا تک پہنچنے کے لئے بھی پہلے شدھ نکھاد اور پھر کومل نکھاد مینڈ میں لگائی جائیں۔ اوپر دی ہوئی خاص تان کو اچھی طرح ذہن نشین کر لیجئے مندر سپتک میں یہ سُر بار بار لگائیے۔ نی نی پا نی دھا نی نی سا۔ یہ بات اچھی طرح سمجھ لیجئے کہ آروہ میں پہلے کومل نکھاد پھر شدھ دھیوت اور اسکے بعد کومل نکھاد اور پھر شدھ نکھاد لگا کر تار سپتک کے سا پر پہنچتے ہیں۔ اور اسی طرح اوروہ میں تار سپتک کی کھرج کے بعد

پہلے شدھ نکھاد اور پھر کومل نکھاد لگا کر میںڈ میں پنچم پر پہنچ جائیے۔ دھیوت متروک تو نہیں ہے مگر کم استعمال کی جاتی ہے۔ اور آروہ اور وروہ دونوں میں ورکر کے لگائی جاتی ہے۔ میاں کی ملہار راگنی ہے۔ البتہ میگھ ملہار بنیادی چھ راگوں میں سے ایک ہے۔

سرگم تین تال

تال	0				I				II سم				III			
ماترے	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
استھائی	نی	سا	ما	رے	پا	ما	رے	سا	نی	نی	S	پا	نی	دھا	نی نی	سا
	سا	ما	رے	پا	ما	پا	گا	ما	پا	گا	ما	رے	ما	رے	رے	سا
انترہ	سا	ما	رے	پا	نی	دھا	نی	نی	سا	S	سا	سا	نی	سا	رے	سا
	ما	ما	گا	ما	گا	ما	رے	سا	نی	نی	S	پا	نی	ما	پا	گا
	ما	گا	ما	پا	ما	پا	ما	ما	رے	سا	نی	نی	دھا	نی	نی	سا

راگنی شدھ سارنگ کافی ٹھاٹھ

اس راگنی میں دونوں مدھم اور دونوں نکھادیں مستعمل ہیں۔ باقی سب سُر شدھ ہیں۔ گندھار بت ہے۔ آروہ میں دھیوت بھی بر جبت ہے۔

برن : اوڈھو۔ کھاڈو

وادی سُر : رکھب

سمواری سُر : پنچم

گانے کا وقت : دن کا دُوسرا پہر۔

خاص تان : رے ما پا نی دھا پا ما رے سا۔

آروہ : سا رے ما پا نی نی سا۔ (اگر اس طرح آروہ کیا جائے تو زیادہ مناسب ہے۔ سا رے ما رے ما پا نی سا۔)

اوروہ : سا نی پا ما دھا پا ما رے ما رے سا نی سا۔

تفصیل : شدھ سارنگ راگنی شام کلیان اور سارنگ کی آمیزش سے تخلیق ہوئی ہے۔ اس لئے اس امر کی پوری کوشش کی جائے کہ مکمل طور پر کسی ایک راگنی کا نقشہ نظر نہ آئے۔ بلکہ دونوں راگنیاں اپنی جھلک دکھائیں۔ شام کلیان سے بچانے کے لئے ضروری ہے کہ اس کی آروہ میں تیور مدھم کے ساتھ شدھ مدھم بھی استعمال کی جائے جیسے سا رے ما رے پا ما پا دھا پا۔ دُوسرا فرق یہ ہے کہ شام کلیان میں گندھار استعمال ہوتی ہے اور اس میں بالکل متروک ہے آروہ میں تیور مدھم کا استعمال اسے بندرابنی سے علیحدہ کر دیتا ہے۔

سرگم تین تال

تال	٥				I				II سم				III			
ماترے	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
استھائی	رے	ما	رے	سا	سا	رے	سا	سا	نی̱	S	سا	سا	رے	ما	رے	سا
	رے	رے	ما'	ما'	پا	نی	نی	سا̅	رے̅	سا̅	نی×	پا	دھا	ما'	پا	ما
	دھا	پا	ما	رے	رے	ما'	پا	نی	دھا	پا	ما	رے	نی̱	رے	سا	سا
انترہ	پا	پا	نی	نی	سا̅	S	سا̅	سا̅	رے̅	ما̅	رے̅	سا̅	نی	رے̅	سا̅	S
	نی	نی	رے̅	سا̅	نی×	پا	ما	دھا	پا	ما'	رے	ما'	پا	ما	دھا	پا
	رے	ما'	ما'	پا	نی	سا̅	رے̅	سا̅	نی×	پا	ما	دھا	پا	ما	رے	سا

راگنی شاہانہ کانہڑا   کافی ٹھاٹھ

اس راگنی میں گندھار اور نکھاد کومل باقی سُر شدھ ہوتے ہیں۔ آروہ میں رکھب سُر ترک ہے۔

برن : کھاڈو۔ سمپورن

وادی سُر : پنچم

سموادی سُر : کھرج

گانے کا وقت : رات کا تیسرا پہر

خاص تان   نی× دھا نی× پا ما گا× ما رے سا

آروہ   رے نی سا ما گا× ما پا نی× دھا نی× پا ما نی× پا سا۔

اوروہ   سا نی× دھا نی× پا ما پا گا× ما رے سا۔

سرگم تین تال

تال	۰				I				II				III			
ماترے	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
استھائی	سَا	نی×	دھا	نی×	پا	ما	گا×	ما	دھا	S	نی×	دھا	نی×	پا	ما	پا
	گا×	ما	رے	سا	نی×	سا	ما	ما	گا×	ما	رے	رے	نی×	سا	ما	ما
	گا×	ما	نی×	نی×	دھا	نی×	پا	پا	سَا	پا	نی×	ما	نی×	دھا	نی×	پا
انترہ	نی×	سا	ما	گا×	ما	نی×	پا	نی×	سَا	S	مَا	پَا	گا×	مَا	رَے	سَا
	نی×	سَا	رَے	سَا	نی×	پا	نی×	دھا	نی×	پا	ما	پا	گا×	ما	رے	سا
	نی×	دھا	نی×	پا	ما	گا×	ما	پا	نی×	دھا	نی×	پا	ما	نی×	پا	سَا

تفصیل : یہ راگنی کانہڑے کی ایک قسم ہے۔ کانہڑے اور شاہانہ میں بڑا فرق یہ ہے کہ کانہڑا کا دھیوت کومل ہے اور شاہانہ کی دھیوت شُدھ ہے۔ شدھ دھیوت کے اِستعمال سے اس میں کچھ نقشہ بہار کا نظر آتا ہے۔ اور اس میں کچھ نقشہ اڈانا کا اور کچھ سارنگ کا بھی نظر آتا ہے۔ مگر چونکہ اس میں گندھار مستعمل ہے اِس لئے یہ راگنی سارنگ سے علٰحدہ ہو جاتی ہے۔ اس میں کچھ نقشہ راگنی سگھرئی کا بھی نظر آتا ہے۔ یہ مسلمان گائکوں کی ایجاد ہے۔ یہ اُترانگ پردھان راگنی ہے۔ اس کا زیادہ زور تار سپتک میں رہتا ہے۔ یہ درباری اور ملہار کی آمیزش سے تخلیق ہوئی ہے۔

راگنی مالگونجی کافی ٹھاٹھ

اس راگنی میں دونوں گندھار اور دونوں نکھاد مستعمل ہیں۔ باقی سب سُر شدہ ہیں۔ آروہ میں پنچم برجت ہے۔

برن : کھاڈو سمپورن

وادی سُر : مدھم

سموادی سُر : کھرج

گانے کا وقت : رات کا تیسرا پہر۔

خاص تان : گا ما گا رے سا نی دھا نی سا گا ما۔

آروہ : سا رے گا ما ما دھا نی سا۔

اوروہ : سا نی دھا پا ما گا ما گا رے سا۔

تفصیل : یہ راگنی باگیشری جے جے ونتی اور راگیشری سے مشابہ ہے۔ مگر وکر آروہ اوروہ ہونے کی وجہ سے یہ ان سے علیحدہ ہو جاتی ہے اس کی آروہ اس طرح بھی کی جاتی ہے۔ سا رے ما ما پا دھا دھا نی دھا پا ما گا ما۔ شدہ گندھار جیسے یہاں بتایا گیا ہے صرف اس طرح استعمال ہوتی ہے۔ اوروہ میں شدہ گندھار کے استعمال سے یہ باگیشری سے علیحدہ ہو جاتی ہے۔ شدہ گندھار کے بعد جب ما گا رے سا یہ سُر لگائے جاتے ہیں تو باگیشری کا نقشہ نظر آتا ہے۔ آخیر میں دھا نی سا گا ما یہ سُر ضرور لگائے جائیں۔ راگیشری سے بچانے کے لیے آگے یہ سُر پا ما گا رے سا بھی ضرور لگانے چاہئیں

سرگم تین تال

تال	٥				I				II سم				III			
ماترے	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱	۳	۳	۴	۵	۶	۷	۸
استھائی	رے	گا×	رے	سا	رے	نی	سا	رے	گا	S	ما	S	گا×	S	رے	سا
	نی	سا	نی×	دھا	سا	گا	S	ما	دھا	نی	سا	نی×	دھا	پا	ما	گا
	ما	گا×	رے	سا	دھا	نی×	سا	گا	S	ما	ما	پا	ما	گا×	رے	سا
انترہ	سا	رے	گا	ما	دھا	نی	دھا	نی	سا	S	سا	سا	گا	ما	گا×	رے
	سا	رے	نی	سا	نی×	دھا	نی	سا	ما	گا	ما	گا×	رے	سا	نی×	دھا
	پا	دھا	ما	پا	نی×	دھا	پا	دھا	ما	پا	ما	گا	ما	گا×	رے	سا

راگنی سورداسی ملہار — کافی ٹھاٹھ

اس راگنی میں دونوں نکھادیں مستعمل ہیں۔ باقی سب سُر شدہ ہیں۔ گندھار برجت ہے۔ آروہ میں دھیوت بھی برجت ہے۔

برن۔ : اوڑھو۔ کھاڈو

وادی سُر : کھرج

سموادی سُر : پنچم

گانے کا وقت : دن کا دوسرا پہر

خاص تان : نیؔ دھا ما پا نیؔ دھا پا

آروہ : سا رے ما پا نی سا۔

اوروہ : سا نیؔ دھا ما پا نیؔ دھا پا ما رے نی سا۔

تفصیل۔ : یہ راگنی ہندی زبان کے مشہور شاعر نابینا سادھو موسیقار سورداس جی کی تخلیق ہے۔ یہ راگنی سارنگ اور ملہار کے میل سے بنی ہے۔ بعض مت اس کا وادی سُر مدھم مانتا ہے اور آروہ میں سارنگ کا نقشہ نظر آتا ہے۔ بعض گائک آروہ میں ملہار کا نقشہ دکھاتے ہیں اور آروہ میں اس طرح کے سُر لگاتے ہیں۔ سا رے ما پا نیؔ نی سا۔ مکمل نقشہ راگنی کا اوروہ میں نظر آتا ہے۔ اس راگنی میں اور کھماچ ٹھاٹھ کی سورٹھ راگنی میں کوئی خاص فرق نہیں ہے۔

سرگم تین تال

تال	0				I				II سم				III			
ماترے	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
استھائی	سا	ما	رے	پا	ما	رے	نی	سا	ما	رے	ما	پا	نی×	دھا	پا	ما
	رے	سا	نی	سا	رے	پا	رے	ما	پا	نی×	دھا	پا	ما	پا	ما	رے
	نی	سا	رے	ما	رے	ما	پا	ما	رے	نی×	دھا	پا	ما	پا	نی	سا
	نی×	دھا	ما	پا	نی×	دھا	پا	ما	رے	ما	پا	نی×	پا	ما	رے	سا
انترہ	سا	ما	رے	پا	نی×	دھا	نی	نی	سا	S	سا	سا	رے	نی	سا	S
	نی	سا	رے	ما	رے	S	نی	سا	نی×	دھا	پا	ما	رے	ما	پا	سا
	نی	سا	نی×	دھا	پا	ما	پا	ما	رے	پا	ما	نی×	پا	نی×	دھا	پا
	نی	سا	رے	نی	سا	نی×	دھا	پا	ما	رے	ما	پا	ما	رے	نی	سا

راگنی سُوہا کافی ٹھاٹھ

اس راگنی میں گندھار اور نکھاد کومل ہیں - باقی سُر شدہ ہیں۔ دھیوت برجت ہے۔ آروہ میں رکھب بھی برجت ہے۔

برن : اوڈھو۔ کھاڈو

وادی سُر : مدھم

سمواوی سُر : کھرج

گانے کا وقت : دِن کے دُوسرے پہر کے اختتام پر

خاص تان : نِ سا گا ما پا نی ما پا گا ما پا گا ما رے سا۔

آروہ : نِ سا گا ما پا نی ما پا سا۔

اوروہ : سا نی پا ما پا گا ما رے سا۔

تفصیل : یہ راگنی بھی کانہڑے کی ایک قسم ہے کانہڑے اور سارنگ کے میل سے بنی ہے۔ یہ دِن میں گائے جانے والا ایک قسم کا کانہڑا ہے۔ یہ راگنی عام طور پر سارنگ کے بعد گائی جاتی ہے۔ سارنگ کا نقشہ اس میں کافی نمایاں رہتا ہے۔ سارنگ سے بچانے کے لئے پوروانگ میں رکھب کمزور رکھی جاتی ہے۔ آروہ میں نِ سا گا ما پا لگانے سے سارنگ کا نقشہ صِرف اُترانگ میں نظر آتا ہے۔ نکھاد اور پنچم کی سنگت اس راگنی میں ضروری ہے۔ اس سے راگنی کی دِل کشی میں بھی اضافہ ہو جاتا ہے۔ مدھم کو اس راگنی میں واضح طور پر اور بار بار استعمال کرنا چاہیئے۔ اور الاپ کا نیاس یعنی خاتمہ زیادہ تر مدھم

پرہی کرنا چاہیئے۔ اس راگنی کو اڈانا اور دھانی راگنی سے بچانے کی ضرورت ہے۔ اس کے اُترانگ میں اڈانا اور پوروانگ میں دھانی بن جانے کا اِحتمال ہے۔ دھیوت برجت ہونے کی وجہ سے یہ اڈانا سے بچ جاتی ہے۔ اور دھانی سے یوں بچ جاتی ہے کہ دھانی کی اوروہ میں یہ سُر لگائے جاتے ہیں ما گا× رے سا۔ مگر سوہا کی اوروہ میں گندھار وکر کر کے لگائی جاتی ہے جیسے گا× ما رے سا۔ یہ اترانگ پردھان راگنی ہے اِس کا زیادہ زور تار سپتک میں رہتا ہے۔

سرگم تین تال

تال	۰	I	II سم	III
ماترے	۹ ۱۰ ۱۱ ۱۲	۱۳ ۱۴ ۱۵ ۱۶	۱ ۲ ۳ ۴	۵ ۶ ۷ ۸
استھائی		نی× پا ما پا	سا S نی× پا	ما پا نی× پا
	گا× ما رے سا	نی× سا گا× گا×	ما پا ما ما	پا نی× پا سا
	گا× ما رے سا	گا× ما رے سا	نی× سا گا× ما	پا ما نی× پا
	گا× ما رے سا			
انترہ		پا نی× ما پا	سا S سا سا	رے نی× سا S
	گا× ما رے سا	نی× سا نی× پا	ما پا نی× پا	ما پا گا× ما
	پا گا× ما گا×	رے سا نی× سا	گا× ما پا نی×	پا ما پا گا×
	گا× ما رے سا			

راگنی سگھرئی کافی ٹھاٹھ

اس راگنی میں گندھار اور نکھاد کومل باقی سُر شُدہ ہیں۔ آروہ میں دھیوت برجت یعنی ممنوع ہے۔

برن : کھاڈو۔ سمپورن

وادی سُر : پنچم

سموادی سُر : کھرج

گانے کا وقت : دِن کا دوسرا پہر

خاص تان : سا نی دھا نی پا ما رے سا گا

آروہ : سا رے گا ما پا نی پا سا

اوروہ : سا نی دھا نی پا ما پا گا ما رے سا۔

تفصیل : یہ راگنی بھی کانہڑے کی ہی ایک قسم ہے۔ اس راگنی کے کوائف اچھی طرح سمجھنے کی ضرورت ہے۔ یہ راگنی سوہا سے بہت مشابہ ہے اچھے اچھے فنکار سُوہا اور سگھرئی میں بڑی مشکل سے امتیاز کر پاتے ہیں۔ دونوں راگنیوں کو علیحدہ کرکے گانا بہت دشوار ہے۔ بعض اوقات تو فنکار حضرات ان راگنیوں کو مِلا کر بھی گاتے ہیں اور بعض اوقات غیر ارادی طور پر بھی یہ راگنیاں آپس میں مِل جاتی ہیں۔ اِن دونوں راگنیوں کا فرق سمجھنے کے لئے یہ کوائف اچھی طرح ذہن نشین کر لیجئے۔

۱: سُوہا کا وادی سُر مدھم ہے۔ سگھرئی کا وادی سُر پنچم ہے۔

۲: سُوہا کی خاص تان یہ ہے۔ نی سا گا ما پا نی ما پا گا ما پا گا

ما رے سا۔ سگھرئی کی خاص تان یہ ہے سا نی× دھا نی× نی× پا ما رے سا رے گا×

۳: سوہا میں دھیوت بالکل برجت ہے۔ سگھرئی میں دھیوت صرف اروہ میں برجت ہے۔

۴: سوہا اور سگھرئی کی آروہ اوروہ بھی ایک دوسرے سے مختلف ہیں۔ سوہا کی آروہ یہ ہے۔ نی سا گا× ما پا نی× ما پا سا۔ سگھرئی کی آروہ یہ ہے۔ سا رے گا× ما پا نی× پا سا۔ سوہا کی اوروہ ہے سا نی× پا ما پا گا× ما رے سا۔ سگھرئی کی اوروہ ہے۔ سا نی× دھا نی× پا ما پا گا× ما رے سا۔

سرگم ایک تال

تالی	0		+		0		I		II		III سم	
ماترے	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱	۲
استھائی							ما	پا	نی×	پا	سا	S
	نی×	پا	نی×	دھا	نی×	نی×	پا	ما	رے	سا	رے	گا×
	ما	پا	گا×	ما	رے	سا	رے	گا×	ما	پا	نی×	پا
	سا	رے	نی×	سا	نی×	پا	نی×	پا	ما	پا	گا×	ما
	گا×	ما	سا	رے	نی×	سا						
انترہ							ما	ما	پا	پا	سا	S
	نی×	سا	S	سا	نی×	نی×	سا	ما	گا×	ما	گا×	ما
	رے	سا	نی×	رے	سا	S	سا	نی×	دھا	نی×	نی×	پا
	ما	پا	ما	رے	سا	رے	گا×	ما	رے	سا	نی×	سا
	نی×	پا	ما	ما	پا	سا						

یعنی سوہا کی اوروہ میں دھیوت متروک ہے اور سگھرئی کی اوروہ میں

دھیوت مستعمل ہے مگر کمزور رکھا جاتا ہے۔ سگھرئی میں بھی سوہا کی طرح نکھاد اور پنچم کی سنگت ہے۔ نکھاد اور پنچم کی سنگت تمام کانہڑوں کی خصوصیت ہے۔ سگھرئی کی اور وہ میں اگر دھیوت کا زیادہ استعمال کیا جائے تو اس کی شکل شاہانہ سے مشابہ ہو جانے گی اِن کو الُف کو سمجھ لینے کے بعد ہمیں یقین ہے کہ قارئین نہ صرف سوہا اور سگھرئی کو علیحدہ علیحدہ کرکے گا سکیں گے بلکہ کافی ٹھاٹھ کی دوسری راگنیوں سے بھی ان کو بچا کر گا سکیں گے۔

راگنی بھیم   کافی ٹھاٹھ

اس راگنی میں گندھاریں دونوں نکھاد کومل باقی سب سُر شدہ ہیں۔ آروہ میں رکھب اور دھیوت برجت ہیں۔

برن : اوڈھو سمپورن

وادی سُر : کھرج

سموادی سُر : پنچم

گانے کا وقت : دِن کا تیسرا پہر۔

خاص تان : نی سا گا رے سا نی پا دھا ما پا گا رے سا

آروہ : سا گا ما پا سا نی سا۔

اوروہ : گا رے سا نی دھا پا پا دھا ما پا گا رے سا۔

سرگم تین تال

تال	٥				I				II سم				III			
ماترے	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
استھائی	نی	سا	گا	ما	پا	دھا	ما	پا	سا	S	نی	سا	گا	گا	رے	سا
	نی	پا	دھا	ما	پا	گا	رے	سا	گا	رے	سا	نی	دھا	پا	دھا	ما
	پا	گا	رے	سا	سا	گا	ما	پا	پا	سا	نی	ما	پا	گا	رے	سا
انترہ	گا	ما	پا	پا	نی	نی	دھا	پا	سا	S	سا	سا	نی	سا	رے	سا
	پا	سا	نی	سا	گا	رے	سا	S	نی	پا	سا	نی	دھا	پا	پا	دھا
	ما	پا	نی	دھا	پا	سا	نی	دھا	پا	دھا	ما	پا	گا	گا	رے	سا

تفصیل : اکثر فن کار حضرات بھیم اور بھیم پلاسی میں فرق نہیں سمجھتے ہیں۔ دونوں

راگنیوں کو ایک ہی تصوّر کرتے ہیں ۔ حالانکہ دونوں راگنیوں میں بڑا فرق ہے۔ قارئین کو یہ فرق اچھی طرح ذہن نشین کر لینا چاہیئے۔ راگنی بھیم کھماوتی اور بھیم پلاسی کی آمیزش سے تخلیق ہوئی ہے ۔ اُترانگ میں بھیم پلاسی کا نقشہ نظر آتا ہے اور پُوروانگ میں کھماوتی کی جھلک نظر آتی ہے۔ نمایاں فرق یہ رہ جاتا ہے۔ کہ کھماوتی کے آخیر میں یہ سُر لگائے جاتے ہیں۔ ما گا ما سا ۔ اور بھیم کے آخیر میں گا رے سا ۔ اس طرح کے سُر لگائے جاتے ہیں۔ راگنی بھیم میں کومل گندھار صرف تار سپتک میں ہی استعمال ہوتی ہے جیسے گا رے سا نی دھا پا ۔ اس کے علاوہ ہر جگہ شُدھ گندھار کا استعمال ہے ۔ اِن کوائف کو اچھی طرح ذہن نشین کر لینے کے بعد قارئین کو بھیم اور بھیم پلاسی کو علیٰحدہ علیٰحدہ کر کے گانے میں دقت نہ ہوگی۔ راگنی بھیم پلاسی کے کوائف اس سے قبل درج کئے جا چکے ہیں۔ ان کا مطالعہ بھی اچھی طرح کرنے کی ضرورت ہے ۔ ہمیں یقین ہے کہ اب قارئین نہ صرف ان دونوں راگنیوں کو ہی علیٰحدہ علیٰحدہ کر کے گا سکیں گے بلکہ ان راگنیوں کو کافی ٹھاٹھ کی دوسری راگنیوں سے جو اِن کے بہت قریب ہیں آسانی سے بچا سکیں گے ۔ راگنی بھیم اُترانگ پردھان راگنی ہے ۔ اس کا زیادہ زور تار سپتک میں رہتا ہے۔ یہ راگنی کم گائی جاتی ہے۔ زیادہ تر فنکار حضرات بھیم پلاسی ہی گاتے ہیں ۔

راگنی ہنس کنکنی کافی ٹھاٹھ

اس راگنی میں دونوں گندھاریں اور دونوں نکھادیں مستعمل ہیں باقی سُر شدہ ہیں۔ آروہ میں رکھب اور دھیوت برجبت یعنے ممنوع سُر ہیں۔

برن : اوڈھو۔ سمپورن

وادی سُر : کھرج

سموادی سُر : پنچم

گانے کا وقت : دن کا تیسرا پہر۔

خاص تان : سا گا ما پا پا نیؔ دھا پا گاؔ رے سا نِی نِی سا۔

آروہ : نِی سا گا ما پا نی سا

اوروہ : سا نیؔ دھا پا ما پا گا ما پا گاؔ رے سا نِی نِی سا۔

تفصیل : یہ راگنی دھنا سری راگنی سے بہت مشابہ ہے۔ اس کی آروہ میں شدہ گندھار کا اِستعمال ہے۔ اور چونکہ شدہ گندھار سے شدہ نکھاد کا سمواد ہے۔ اس لیئے آروہ میں شدہ نکھاد ہی استعمال ہوگی۔ اور اوروہ میں کومل گندھار اور کومل نکھاد لگائی جائے گی۔ کومل نکھاد تو اسی طرح استعمال ہوتی ہے۔ جیسے دھنا سری میں یعنے سا نیؔ دھا پا مگر کومل گندھار کا اِستعمال وکر کرکے کیا جاتا ہے۔ جیسے سا نیؔ دھا پا ما پا گا ما پا گاؔ رے سا۔ اگر اوروہ وکر نہ کی جائے اور سیدھی کرلی جائے تو ہنس کنکنی کا نقشہ بگڑ کر کافی نظر آئے گا۔ اس لئے کومل گندھار کا اِستعمال اوروہ میں ہمیشہ

وکر سروپ سے ہی کیا جائے گا۔ جیسا کہ اُوپر اوروہ میں تحریر کیا گیا ہے۔ اس راگنی کو کھماچ، پٹ دیپ اور پیلو سے بچانے کی ضرورت ہے۔ اس راگنی سے فنکار کا علم اور معیار جانچا جا سکتا ہے۔ راگنی مشکل ضرور ہے مگر کافی دل کش ہے۔ عام طور پر نہیں گائی جاتی ہے اہل علم فنکار ہی اسے گاتے ہیں۔ سرگم کی مشق اچھی طرح کر لی جائے تو راگنی کے گانے بجانے میں شائقین اور طالبانِ علم کو کسی دقت کا سامنا نہ ہوگا۔

سرگم ایکتال

تال	०		+		०		I		II		III سم	
ماترے	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱	۲
استھائی							گا×	رے	نی نی	سا	گا	S
	S	سا	گا	ما	پا	S	گا	ما	پا	نی×	دھا	پا
	نی	سا̄	نی×	دھا	پا	ما	پا	گا	ما	پا	گا×	رے
	سا	نی	سا	گا	ما	پا						
انترہ							گا	ما	پا	نی	سا̄	S
	سا̄	سا̄	گا̄×	رے̄	سا̄	سا̄	گا̄	ما̄	پا̄	گا̄×	رے̄	سا̄
	نی×	دھا	پا	پا	سا	گا	ما	پا	نی	سا̄	نی×	دھا
	پا	ما	پا	گا	ما	پا						

راگنی دھناسری کافی ٹھاٹھ

اس راگنی میں گندھار اور نکھاد کومل باقی سب شُر شدہ ہیں۔ آروہ میں رکھب اور دھیوت مرتوک ہیں۔

برن : اوڈھو۔ سمپورن

وادی سُر : پنچم

سموادی سُر : کھرج

گانے کا وقت : دِن کا تیسرا پہر

خاص تان : گا گا پا نی دھا پا ما پا گا ما گا رے سا۔

آروہ : نی سا گا ما پا نی سا

اوروہ : سا نی دھا پا ما پا گا ما گا رے سا۔

تفصیل : راگنی دھناسری کافی ٹھاٹھ کے علاوہ بھیرویں ٹھاٹھ پر بھی گائی جاتی ہے۔ بھیرویں ٹھاٹھ پر گاتے وقت گندھار اور نکھاد کے علاوہ رکھب اور دھیوت بھی کومل استعمال کی جاتی ہے۔ یعنی تمام سُر کومل استعمال ہوتے ہیں۔ آروہ اوروہ اور تمام کوائف بھیرویں ٹھاٹھ کی دھناسری کے بھی وُہ ہی ہیں جو کافی ٹھاٹھ کی دھناسری کے ہیں۔ بھیرویں ٹھاٹھ کی دھناسری صُبح کے وقت گائی جاتی ہے بھیرویں ٹھاٹھ کی دھنا سری کے وادی سموادی بھی کافی ٹھاٹھ کی دھناسری جیسے ہی ہیں بھیرویں ٹھاٹھ کی دھناسری کی خاص تان یہ ہے۔ نی سا گا ما پا گا ما گا رے سا۔ کافی ٹھاٹھ کی دھناسری کی خاص تان ذرا مختلف ہے۔

یہاں یہ ذکر کردینا بھی ضروری ہے کہ عام طور پر فنکار حضرات بھیم پلاسی اور دھناسری میں امتیاز نہیں کرتے ہیں اور دونوں راگنیوں کو علیحدہ علیحدہ کرکے نہیں گاتے ہیں۔ اِس میں شک نہیں کہ دھناسری کی شکل بھیم پلاسی سے بہت مشابہ ہے۔ اس لئے جب تک کہ دونوں راگنیوں کے کوائف اچھی طرح نہ سمجھ لئے جائیں دونوں راگنیوں کو علیحدہ علیحدہ کرکے گانا مشکل ہے۔ اچھے اچھے فنکاروں سے غلطی سرزد ہو جاتی ہے خیال رہے کہ بھیم پلاسی کا وادی سُر مدھم ہے۔ مدھم کو بہت اہمیت ہے بلکہ بھیم پلاسی کی چیزوں کا سم عام طور پر مدھم پر ہی رکھا جاتا ہے۔ اس کے برعکس دھناسری کا وادی سُر پنچم ہے۔ پنچم کو اہمیت حاصل ہے۔ اس کا سم پنچم پر رکھا جاتا ہے۔

سرگم تین تال

تال	٥				I				II سم				III			
ماترے	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
استھائی	نی	نی	دھا	پا	ما	پا	گا	ما	پا	S	گا	ما	گا	رے	سا	S
	نی	سا	گا	گا	رے	سا	نی	سا	گا	ما	پا	S	گا	ما	پا	نی
	دھا	پا	سا	نی	دھا	پا	ما	پا	گا	ما	پا	گا	ما	گا	رے	سا
انترہ	گا	ما	پا	نی	ما	پا	نی	نی	سا	S	سا	سا	نی	سا	گا	گا
	رے	سا	نی	سا	نی	سا	گا	ما	پا	نی	دھا	پا	ما	پا	گا	رے
	سا	نی	دھا	پا	ما	پا	نی	دھا	پا	ما	پا	گا	ما	گا	رے	سا

راگنی نائکی کانہڑا   کافی ٹھاٹھ

اس راگنی میں گندھار اور نکھاد کومل ہیں باقی سب سُر شدہ ہیں۔ دھیوت برجت ہے۔ مگر بعض گھرانے دھیوت برجت نہیں مانتے ہیں۔ بعض لوگ آروہ میں رکھب بھی برجت مانتے ہیں۔

برن : کھاڈو کھاڈو۔

وادی سُر : پنچم (بعض لوگ وادی سُر مدھم کو بھی مانتے ہیں)

سموادی سُر : کھرج

گانے کا وقت : رات کا تیسرا پہر۔ (بعض لوگ گانے کا وقت رات کا دوسرا پہر
: مانتے ہیں۔

خاص تان : گا ما نی پا۔ نی ما پا گا ما رے سا۔

آروہ : سا رے گا ما پا نی پا سا۔

اوروہ : سا نی پا ما پا گا ما رے سا

تفصیل : یہ راگنی بھی کانہڑے کی ایک قسم ہے دَرباری کانہڑا اور نائکی کانہڑے میں بڑا فرق یہ ہے کہ درباری کانہڑے میں کومل دھیوت مستعمل ہے۔ بلکہ کومل دھیوت درباری کانہڑے کی جان ہے اور نائکی کانہڑے میں دھیوت بالکل متروک ہے۔ بعض گھرانے دھیوت انوادی سُر کے طور پر استعمال کر لیتے ہیں۔ یہ لوگ کومل دھیوت استعمال کرتے ہیں۔ نائکی کانہڑے میں کومل نکھاد استعمال ہوتی ہے۔ مگر بعض گھرانے آروہ میں شدھ نکھاد اور اوروہ میں کومل نکھاد اِستعمال کرتے

ہیں مگر یہ غلط ہے۔ ایسا کرنے سے نائکی کانہڑے کی شکل بگڑ کر
چاندنی کیدارا سے مل جائے گی یا پھر شاہانہ کی شکل نظر آئے گی شاستر
کے مُطابق دھیوت برجت ہے۔ اور اس کا برن کھاڈو کھاڈو
ہے۔ اس میں شُدھ نکھاد کا استعمال بھی غلط ہے۔ نائکی کانہڑا راگنی سُوہا
اور سارنگ کے میل سے بنی ہے۔ پورواَنگ میں سارنگ اور اُتراَنگ
میں سُوہا راگنی کا نقشہ نظر آتا ہے۔ اس راگنی کی آروہ اوروہ وکر ہے۔ گا
ما پا نی پا سا۔ ان سُروں سے سُوہا کا نقشہ نظر آتا ہے۔ یہ راگنی
چونکہ درباری کے نقشے پر گائی جاتی ہے اس لئے بعض اوقات غیرارادی
طور پر دھیوت استعمال ہو جاتی ہے اور یہ سراسر غلط ہے گائک کو
بہت محتاط ہو کر گانا چاہیئے۔

سرگم تین تال

تال	०				I				II سم				III			
ماترے	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
استھائی	ریرے	سارے	نیسا	نیپا	نینی	پاپا	پانی	سارے	گا	S	گا	ما	ما	رے	رے	سا
	رے	S	ما	پا	نینی	ماپا	گاما	رےسا	رے	S	ما	پا	نینی	ماپا	گاما	رےسا
	رے	S	ما	پا	نی	سا	S	پا	رےرے	Sنی	ساسا	Sپا	نینی	ماپا	گاما	رےسا
انترہ	ما	ما	پا	پا	ماما	پاپا	نینی	پاما	پانی	سا	نیسا	رےسا	نیسا	گا	Sما	رےسا
	نیسا	گا	Sما	پانی	پاما	گاما	رےسا	رےسا	نیسا	گا	Sما	پانی	پاما	گاما	رےسا	رےسا
	نیسا	نیسا	رےما	رےما	پانی	ماپا	نیسا	پانی	سارے	نیسا	Sسا	پانی	Sنی	ماپا	گاما	رےسا



پاکستان نیشنل